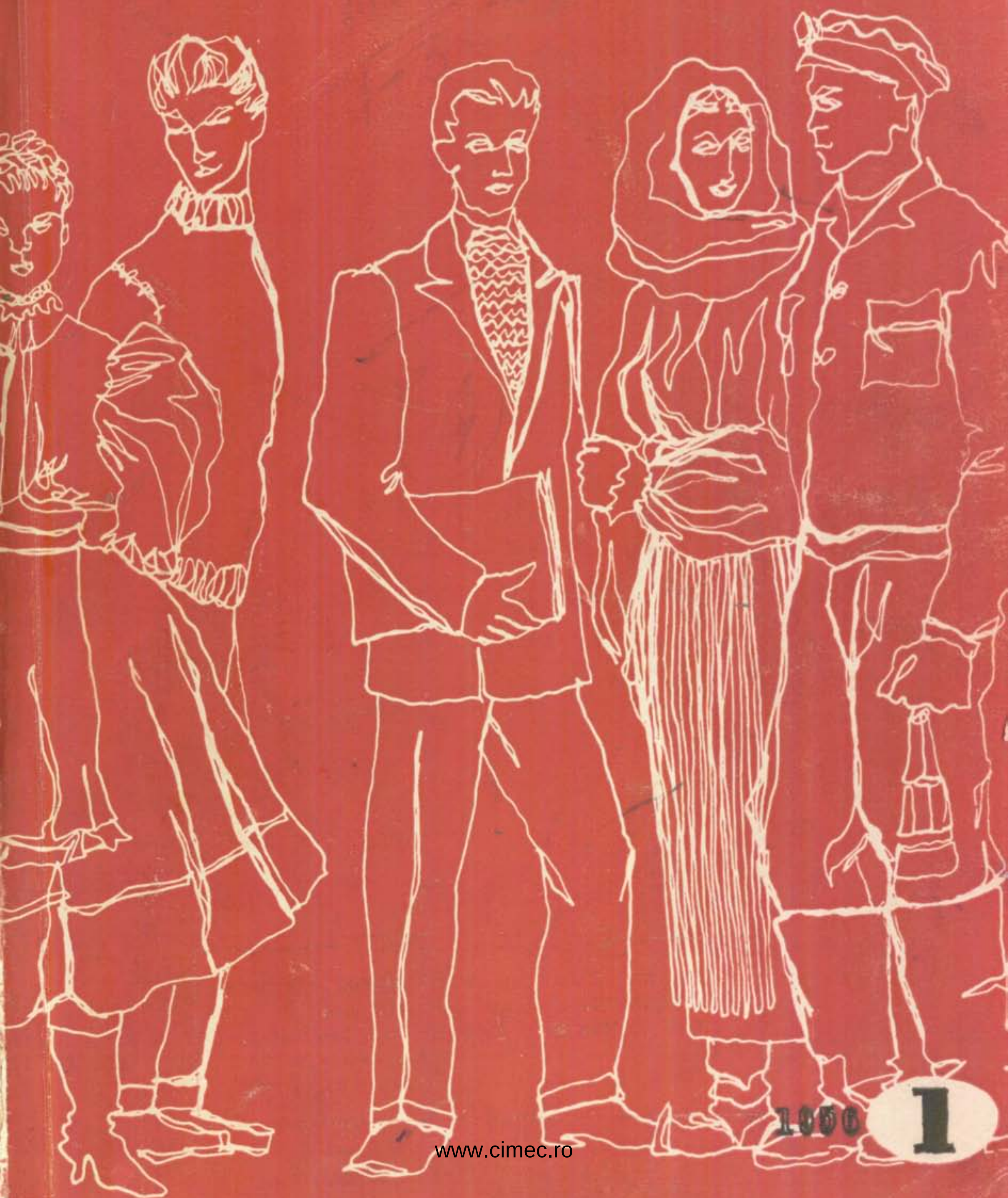
teatrul



teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.



aprilie 1 1956



Cuvînt de început

Grija partidului şi guvernului nostru faţă de teatru şi problemele sale s-a manifestat constant şi constructiv de-a lungul anilor scurşi de la eliberarea noastră de sub regimul antipopular fascist. Ea a fost materializată prin zecile de lăcaşe teatrale, fundate pretutindeni în ţară, prin condiţiile, necunoscute în trecut, create slujitorilor scenei în vederea desăvîrşirii măiestriei lor, prin orizontul larg deschis teatrului romînesc spre împlinirea celor mai avîntate idealuri artistice. Aceeaşi grijă îşi găseşte astăzi, prin apariţia revistei „Teatrul", o nouă formă de concretizare.

Deşi multe la număr, încercările de a înmănunchia în paginile unei singure publicaţii condeiele celor care şi-au făcut din teatru o cauză scumpă n-au cunoscut totuşi viaţă lungă. „Gazeta Teatrului Naţional", apărută cu mai bine de un secol în urmă (1835), una din primele strădanii spre întemeierea unei publicaţii teatrale permanente, şi-a suspendat după cîteva numere apariţia, prevestind prin dispariţia ei şi destrămarea societăţii Filarmonica, iniţiatoarea şi organizatoarea primei şcoli de artă teatrală şi dramatică în ţara romînească.

De atunci s-au scurs ani mulţi în care alternau după bătaia vînturilor politicianiste avînturile şi poticnirile strădaniilor pentru dezvoltarea teatrului nostru. In aceşti ani, pe lîngă clasicii dramaturgiei noastre, pe lîngă marii dascăli ai artei scenice, au apărut şi marii iniţiatori şi îndrumători ai criticii noastre teatrale (N. Filimon, C. A. Rosetti, M. Eminescu, I. L. Caragiale etc.). Dar scrisul şi îndrumările lor au fost curînd date uitării şi, cu rare dar valoroase excepţii, în locul lor au apărut în aceşti ani puzderie de fiţuici intitulate făţarnic de editorii lor, reviste de teatru. Slova acestora era mai curînd menită să însoţească explicativ fotografiile „vedetelor" publicate, sau să relateze unei lumi care căuta în teatru plăceri ieftine, cancanurile şi anecdotele de culise. Chiar şi acele publicaţii în fruntea cărora se aşezau slujbaşi cinstiţi şi devotaţi artelor nu au putut rezista presiunii publicului salonard al epocii şi au fost nevoite a-i face concesii peste concesii, sfîrşind în cele din urmă prin a nu se putea deosebi de vremelnicele foi colportoare de cancanuri.

Reflectînd încă de la începuturile sale realitatea şi moravurile sociale în imagini artistice, teatrul aduce o contribuţie însemnată în dezvoltarea conştiinţei sociale. Între scenă şi public nu se află decît rampa. Contactul acesta nemijlocit între omul viu, în mişcare şi acţiune, de pe scenă, şi masele din sala de spectacol, conferă teatrului o răspundere deosebită.

In acelaşi timp, arta teatrală, complexă prin însăşi alcătuirea ei, oferă o vastă arie de probleme şi idei care pretind o tribună în care să fie dezbătute.

Fenomenul teatral e complex, împletind într-un tot sudat şi armonios discipline şi genuri artistice deosebite, temperamente şi caractere felurite, sfere de activitate deosebite. Oricît de multe ar fi la număr, oricît de variate, spectacolul teatral nu se poate naşte decît prin înmănunchierea lor, prin sinteza lor.

Iată de ce unei reviste de teatru îi incumbă preocuparea consecventă şi adîncită pentru fiecare din etapele hotărîtoare ale întrupării fenomenului teatral, ţinînd seama de însuşirea celor mai bune tradiţii ale mişcării artei autohtone şi universale, precum şi de necesitatea valorificării şi îmbogăţirii acestora în lumina învăţăturii marxist-leniniste.

In răstimpul anilor care au trecut de la eliberarea ţării noastre, scriitorii-dramaturgi şi artiştii scenei, îmbogăţiţi cu concepţia materialismului dialectic şi istoric, au prilejuit mişcării noastre teatrale realizări şi succese deosebite. Dramaturgia noastră contemporană, dramaturgia construirii socialismului, este slujită deopotrivă de scriitori care s-au manifestat şi înainte de al doilea război mondial, dar a căror creaţie s-a înnoit în contact cu această concepţie, ca şi de dramaturgi al căror debut şi a căror dezvoltare s-au petrecut sub semnul marilor transformări pe care le trăim.

Acelaşi lucru şi cu artiştii scenei : moştenirea lăsată de un Davila, Nottara, Gusty a fost preluată de actorii şi regizorii noştri şi dezvoltată sub înrîurirea binefăcătoare a exemplului şi îndrumărilor marelui Stanislavski.

Este ştiut că elementul de bază al teatrului îl formează textul literar, piesa. La înflorirea teatrului romînesc de azi nu se poate ajunge decît, în primul rînd, printr-o îmbogăţire a repertoriului original, a literaturii dramatice originale, care să aducă pe scenă oamenii şi problemele timpului nostru.

„Multe dintre temele mari şi dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca şi din istoria ultimelor decenii", aşa cum arată Raportul celui de al II-lea Congres al partidului nostru, *„nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decît în slabă măsură."*

Scriitorii de teatru trebuie să se simtă în mod deosebit vizaţi de aceste cuvinte.

De la text la spectacol, drumul realizării artistice este lung şi greu. Intre aceste momente ale creaţiei, se desfăşoară o muncă nespus de interesantă, hotărîtoare pentru arta teatrală. Actorul, regizorul şi scenograful sînt chemaţi să dea viaţă pe scenă plăsmuirilor autorului. Concepţia care stă la baza realizării lor, metodele cu ajutorul cărora se efectuează această muncă de creaţie, elementele materiale constitutive sau auxiliare — de la decor pînă la ilustraţia muzicală —, toate aceste etape creatoare — de la lectura piesei la spectacol — sînt probleme de seamă, care se impun de asemenea atenţiei noastre. Iar alături de ele, fireşte, în cel mai înalt grad, ne interesează omul de teatru : actorul, regizorul, tehnicianul, etica lui profesională, nivelul lui cultural şi ideologic, condiţiile lui de viaţă şi de muncă.

Ne dăm seama că aportul criticii teatrale de pînă azi, care ar fi trebuit să se ocupe cu spirit de răspundere şi serioasă pregătire teoretică de spectacolele din Capitală, ca şi de cele din restul ţării, a fost insuficient. El s-a caracterizat în oarecare măsură printr-o plată sau superficială luare în considerare a creaţiei dramatice şi scenice.

Documentele Congresului al II-lea au subliniat sarcina luptei împotriva tendinţei de a simplifica realitatea, împotriva schematismului şi a nivelării în materie de creaţie, a încadrării ei mecanice în tipare scolastice.

A crescut mult exigenţa artistică a publicului nostru. Odată cu creşterea nivelului

ideologic al oamenilor noştri de teatru, se resimte şi creşterea străduinţei lor pentru realizări de înaltă valoare artistică.

Inţelegerea fenomenului teatral de azi nu se poate lipsi de o cercetare critică a trecutului. De la originile sale şi pînă astăzi, teatrul a fost expresia concepţiei de viaţă a oamenilor în diferite epoci. Lărgindu-şi treptat mijloacele, profitînd din plin de noile cuceriri ale civilizaţiei umane, el a ţinut pasul cu spiritul şi tehnica omului. Imbogăţindu-şi galeria de tipuri umane şi înfăţişînd din plin marea gamă a sentimentelor umane, drama — în sensul larg al cuvîntului — a oglindit aspectele vieţii sociale, a adus pe scenă oameni vii şi a pus în dezbatere problemele zilei. Iată de ce, revista noastră va urmări această evoluţie, publicînd studii de istorie şi de valorificare critică a feluritelor aspecte cunoscute de-a lungul vremii de arta teatrală.

Tradiţiile teatrului nostru trebuie, în primul rînd, înţelese, valorificate. In acest scop, „Teatrul" îşi ia sarcina să publice statornic memorii, scrisori, documente arhivistice, studii şi articole cu caracter istoric, toate destinate să aducă o contribuţie modestă la însuşirea moştenirii noastre teatrale, ca şi la cunoaşterea şi adîncirea celei universale, pînă azi prea puţin puse la îndemîna marelui public.

„Teatrul" va manifesta tot interesul şi faţă de fenomenul teatral de peste hotare. Realizările scenei sovietice, succesele teatrelor din ţările de democraţie populară, manifestările artistice progresiste de pe întregul glob vor găsi în aceste pagini o oglindire cît mai cuprinzătoare.

Problemele teatrului nu sînt ale unui grup restrîns, de elită, ci probleme ale oamenilor muncii, ale poporului, ale statului.

In lumina învăţăturilor partidului, noi punem revista noastră în slujba artei care militează pentru fericirea oamenilor, pentru pace, pentru socialism.

Despre unele probleme

Obiectivitate — obiectivism

Arta realistă pune prin definiție teza despre existența obiectivă a realității exterioare în fața conștiinței, adică pune ca o premisă a cunoașterii opoziția dintre subiect și obiect. In actul cunoașterii, conștiința spontan orientată oglindește astfel o lume care există în afara ei, eterogenă în acest act al cunoașterii. Este condamnarea categorică a tezei idealiste care, în cele din urmă, identifică subiectul cu obiectul, făcînd din obiect, din lumea exterioară, o creație a subiectului absolut, procedeu comod și genial simplist, compensat cu explicații uluitor subtile și ingenioase, numai și numai ca să salveze un pretins absolut al cunoașterii... E oul lui Columb în zona eterată a metafizicii, prin care se încearcă să se fundamenteze cunoașterea. Separarea subiectului de obiect ni se pare însă un dat constitutiv al cunoașterii chiar atunci cînd subiectul se întoarce asupra lui însuși, asupra unei realități interioare care altfel depășește conștiința, dedublîndu-se în actul cunoașterii, deci și în așa-zisa introspecție. Nici atunci nu poate fi vorba de un obiect lăsat la toanele subiectului. Structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară.

Deci, în actul cunoașterii, lumea numai se reflectă în conștiință, care este o oglindă înzestrată cu spontaneitate a lumii exterioare, eventual interioare... Nu numai atît. Această oglindă spontană e valabilă, numai dacă reflectă lumea cît mai limpede, cu cît mai bogate date, nu numai de suprafață, ci pe dimensiuni adînc structurale, cu perspective dincolo de prezent. Sînt de preț numai acele conștiințe, al căror cristal perfect reflectă într-un act spontan lumea așa cum e, și nu diformată de defectele și insuficiențele proprii oglinzii înseși; căci, dacă oglinda conștiinței e strîmbă în structura ei, lumea apare în ea ca o realitate diformă, pocită, așa ca în oglinzile de proastă calitate, ori în cele construite strîmb anume, ca într-unele panorame. Sînt și conștiințe care nu pot oglindi și folosesc realitatea exterioară numai ca un pretext pentru a realiza strîmbăturile lor proprii...

In arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cît mai cuprinzătoare, nici cețoasă, nici orientată numai spre detalii nesemnificative, căci opera de artă este reflectarea desigur spontană, dar cît mai fidelă, a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice, într-un proces reconstitutiv foarte greu de explicitat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc ceea ce numim atitudinea și

spontaneitatea subiectului. Numai atunci cînd opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realităţii adînci, că răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei, aşa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivităţii în actul cunoaşterii, act care apare dedublat în creaţia artistică.

Obiectivităţii i se opune în mod logic şi firesc subiectivitatea în cunoaştere, ca şi in ceea ce poate da o asemenea subiectivitate, drept produs, de altfel cu pretenţii nejustificate de creaţie. E de la sine înţeles că acest subiectivism e tot atît de inacceptabil chiar cînd invocînd categorii apriorice se proclamă idealism, adică atunci cînd e o falsificare de care e conştient, şi cînd îşi face o mîndrie tocmai din aceasta, aşa cum cîte un falsificator pretinde să fie admirat tocmai pentru performanţa sa, pentru ingeniozitatea falsurilor lui, ingeniozitate care e însă totdeauna mult mai facilă şi mai frecventă decît o cunoaştere originară, adînc obiectivă. Arta formalistă, dacă putem spune aşa (sub orice formă a ei, de la naturalism la academism şi „idealizare"; de la expresionism la suprarealism) este o problemă de exerciţiu obsesiv şi de incitaţii subiectiviste, şi apare ca opusă artei propriu-zis, adică artei realiste.

Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele de limită ale lirismului. Se poate afirma cu mult temei că există un realism al poeziei lirice, dacă aceasta lasă să se vadă alături de subiect şi o cunoaştere a stărilor acestui subiect într-un act de autoobiectivare. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist şi el a găsit un atît de imens răsunet în sufletul unui neam întreg, tocmai fiindcă stările sufleteşti, pe care le-a înfăţişat cu o artă incomparabilă, aveau o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă, adică puteau fi identificate de mase enorme de cititori cu propriile lor stări sufleteşti, devenite prin opera poetului, iluminate de ea, stări actuale de conştiinţă. In acest sens numim noi această poezie lirică realistă, o poezie autentică.

Mai departe, se poate afirma că există o artă, adică o artă realistă, chiar acolo unde aparent această teză s-ar părea că nu e aplicabilă, adică acolo unde indiscutabil subiectul îşi creează obiectul, cu alte cuvinte în creaţiile de pură ficţiune, ale fanteziei. Chiar acolo unde este evidentă unitatea subiect-obiect, adică acolo unde nu există pretenţii de adevăr şi de realitate, există totuşi un obiect structural, care se cere să fie cunoscut ca atare... Şi basmul sau povestirea fantastică trebuie să fie creaţii efective, nu îngăimări întîmplătoare. O dovedesc aceasta unele basme superior realizate, cum şi, în alt sens, povestirile fantastice ale lui Edgar Poë, de pildă. Şi aci există fără îndoială autenticitate.

Obiectivitatea este necesară încă şi acolo, unde mulţi uită de ea şi se împotmolesc fără soluţie, în actul de judecată, de apreciere, în judecata de valoare pur şi simplu. Înainte de a condamna sau de a lăuda, e necesar să cunoşti cu adevărat obiectul judecăţii ca obiect. Este neapărat necesar ca, înainte de a osîndi, să faci sforţarea de a cunoaşte obiectiv, altfel osînda nu e întemeiată şi la fel, nici lauda. De aici, greşeala unor scriitori care-şi laudă ori îşi condamnă personajele înainte de a le fi înfăţişat obiectiv (nu obiectivist, după cum se va vedea mai jos), întovărăşindu-le tot timpul de osanale ori de insulte şi ameninţări. Aci, judecata care este concluzia firească şi necesară, trebuie să vie numai după o cunoaştere şi o expunere obiectivă... Ea trebuie să fie proporţionată cu rezultatele cunoaşterii şi ale realizării, şi le urmează ca un imperativ... Numai cînd cititorul sau ascultătorul s-a convins că acest demers al obiectivităţii a fost respectat, el acceptă osînda şi lauda care de altfel se vădesc totdeauna din expunere cînd ea e cu ade-

vărat realizată. Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci și fiindcă își pierde rostul, adică puterea de convingere... Cea mai ușoară ingerință subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate ?

Inseamnă oare cele de mai sus că realismul poate fi altfel decît critic în ambele accepții ale cuvîntului, adică de refuz ori de adeziune ? În nici un caz... Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămine simplu naturalism obiectivist. Orientarea lui însuși asupra unei anumite zone a realului, aceeași care adîncește omul și îmbogățește cunoștințele, cultura, care duce la suprimarea nedreptăților, la o viață mai bună pentru cei ce o merită, dă adevărata dimensiune a realismului și constituie intr-un anume sens ceea ce în mod curent se numește „fond", pe care noi il vedem însă numai conjugat cu „măiestria artistică", căci izolați, ambii termeni capătă un caracter abstract formal și de aceea pentru acest termen de „fond" folosim pe acela de dimensiune a realității dramatice, morale și sociale. De altfel, despre formalismul paradoxal al fondului, am mai vorbit cîndva.

Astfel, obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiință și sincer vorbind această izbîndă se intîlnește destul de rar, in genere numai la marii artiști, căci (împotriva credinței comune), de obicei conștiința chiar cînd se dorește obiectivă împrumută imaginilor reflectate propriile ei defecte de construcție, care astfel se traduc prin strîmbături, atribuite îndeobște, în mod nejustificat, unei realități, ce nu e cu nimic vinovată aci. Oglinda strîmbă vede strîmb, anume după felul strîmbătății ei, adică după felul subiectivității ei. (La fel, ca să schimbăm puțin comparația, aparatul de radio, cel rudimentar, împrumută limpezimii simfonice proprii săi paraziți.) Că sînt unii mînuitori ai penelului sau ai condeiului care cred sincer (dar ei nu bănuesc și cît de pueril) că e mai greu, mai „personal", să vezi strîmb decît adevărat, cum pretind ei cu dispreț că vede toată lumea, de asta nu-i nimeni vinovat. „Așa văd eu" nu e nici un motiv de mîndrie, nici o scuză. Ceea ce el socoate că e un mare merit al lui, nu e decît o infirmitate... Ce ați spune de un ins care s-ar socoti un inventator, ori un savant de talia lui Einstein, fiindcă el a născocit un ghidon de bicicletă „original" ? În realitate, biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adecvată reflectare in conștiință a lumii exterioare, prin această eroică înfrîngere a subiectivității...

După cum s-a înțeles din cele de mai sus, obiectivitatea nu exclude luarea unei poziții față de obiect, ci dimpotrivă, mai întîi implică aceasta, obligă apoi, căci aci se vădesc originalitatea și personalitatea în artă. Este inerent conștiinței ca să fie orientată (și asta e o luare de poziție) și să se simtă îndatorată să lărgească pe toate dimensiunile cadrul obiectului, căutînd cît mai multe semnificații, nerămînînd în mod nejustificat la jumătatea drumului, căci aceasta duce la falsificarea obiectului însuși. Este inerent raportului subiect-obiect (ca realitate obiectivă) să se completeze printr-o judecată de valoare. Lacul, care reflectă inert și indiferent orice cade în raza lui, nu este o conștiință și nu cunoaște nimic. Acceptare sau refuz, laudă sau osîndă sînt atribute ale personalității. Se impune ca o condiție prealabilă, ca ele să fie, la scară mai mare, precedate de o cunoaștere obiectivă. Spațiul restrîns nu ne îngăduie să arătăm in legătură cu acest alineat, cînd poate fi socotită fotografie opera de artă.

În cazul creației artistice, unde se înfățișează personaje care trebuie să fie vii, se

adaugă şi problema unei înfăţişări obiective, tocmai pentru a face astfel dovada obiectivităţii în actul cunoaşterii, adică tocmai pentru a se autentifica obiectivitatea în procesul prealabil de cunoaştere, cu alte cuvinte obiectivitatea oglinzii. Este o cerinţă a creaţiei în artă, care atunci cînd îşi merită numele nu se vrea pledoarie retorică sau acuzaţie subiectivă, tocmai ca să nu se vicieze în esenţa ei însăşi. Chiar osanalele se cer întemeiate de o cunoaştere concretă, şi cele mai valoroase sînt cele care deşi se mărturisesc ca atare, adică deşi osanale, apar întemeiate pe o structură obiectivă, iar, în teatru de pildă, regizorul Stanislavski cerea pe drept cuvînt actorilor lui, care interpretau personaje blamabile, să nu arate aceasta de la început, deci să nu trădeze printr-o anticipaţie deplasată — prin grimă şi grimasă — rolul încredinţat. În general lauda sau osînda se justifică prin înseşi faptele înfăţişate şi supuse judecăţii, care trebuie să vorbească direct, ele însele, mai bine decît orice calificare subiectivă; de altfel, dacă aceste fapte au fost înfăţişate just şi cu toată complexitatea dimensiunilor, o concluzie anume, finală, devine de prisos. În asemenea cazuri, atitudinea autorului apare evidentă, nemediată şi lipsită de echivoc.

Necontenit deci trebuie respectată în artă condiţia obiectivităţii, care, repetăm, exclude o atitudine indiferentistă, ori aşa-zisa gratuitate. Asasinatul nu poate fi aprobat, nici privit cu uşurinţă ori indiferenţă, iar condamnarea lui trebuie să fie implicită în însuşi actul nud al prezenţei faptelor...

De altfel chiar în actul judecăţii în sens larg, condamnare nu poate fi, decît după ce s-a arătat şi urmat firul însuşi al devenirii faptice, real sub toate aparenţele înşelătoare întîlnite pe parcursul procesului istoric. În artă, creatorul nu trebuie să-şi arate inutil, pe acest parcurs, nici simpatia şi nici repulsia. Fireşte că în practica vieţii de toate zilele se întîlnesc cazuri cînd modelul personajului se demască singur („ca un erou de melodramă"), dar în cazul acesta, e vorba de personaje care nu prezintă dificultăţi de categorie, sînt evidente pentru toată lumea, deci demascarea e aproape inutilă, căci se demască singure şi e de prisos să li se mai dedice o operă de artă, unde, în orice caz, nu se cere geniu autorului, şi chiar dacă el pretinde că are, nu i se poate recunoaşte acest lucru. Acolo unde însă meandrele faptelor sînt cu deosebire întortochiate, unde primejdiile sînt ascunse, unde aparenţele sînt înşelătoare, oglinda conştiinţei trebue să fie de cel mai pur cristal, înzestrată astfel ca să înregistreze asemenea radarului chiar în întuneric şi să fie în acelaşi timp aptă să se orienteze spontan.

*

Obiectivismul, împotriva aparenţelor, nu este o formă aferentă obiectivităţii şi nu are deci nimic din însuşirile ei, ci e o formă derivată din subiectivitate. Este chiar un efect al carenţei obiectului real, prin ignorare, adică din inaptitudinea conştiinţei, în genere oarbă în aceste cazuri, şi apare ca un sistem de camuflare, prin reţete şi trucuri de ordin subiectiv, tocmai din pricina incapacităţii de a cunoaşte obiectiv. În procedeele obiectiviste aptitudinea de a oglindi a conştiinţei este aproape nulă, şi deci este nul şi procesul de creaţie artistică. Sîntem cu obiectivismul la depărtări de specie de obiectivitate. La fel de nul este aci chiar actul judecăţii însuşi în cele două faze ale sale conjugate, cunoaşterea şi judecata de valoare. Această cunoaştere este înlocuită prin surogate subiective, după mijloacele, cîte le are, ale pretinsului creator ori judecător.

În cazul judecăţii de valoare însăşi, socotim că putem da o pildă tipică despre obiectivism în următoarea anecdotă. Se zice că un sultan, cîndva, a vrut să judece un proces el însuşi, asistat de cadiul suprem. A vorbit întîi reclamantul. După ce l-a ascultat încruntat pînă la sfîrşit, sultanul, pricepînd cît a putut pricepe, s-a întors spre cadiu,

spunîndu-i: „...Ăsta are dreptate". Cadiul a confirmat fireşte judecata sultanului. A vorbit apoi cel pîrît. Sultanul l-a ascultat încruntat şi apoi s-a întors către cadiu: „Şi ăsta are dreptate... Să ştii că are dreptate şi el". La acestea, cadiul i-a obiectat în şoaptă, la ureche, că nu pot să aibă amîndoi dreptate. Sultanul a rămas o clipă îngîndurat, apoi i-a spus cu admiraţie: „Şi tu ai dreptate".

Pentru obiectivist toată lumea are dreptate... Cînd se vrea mai şiret, el foloseşte nuanţa: „fiecare are dreptate în felul său" şi se crede dispensat să mai tragă altă concluzie. El speculează aci o însuşire dialectică a concretului, proclamată prin abuz filozofic în teza hegeliană că orice afirmaţie în logica absolută este egală cu opusul ei, şi deci el se mai crede şi mare meşter pe deasupra, socotindu-se scutit de a cunoaşte obiectiv pentru a putea judeca. Se justifică astfel orice incapacitate de a opta... Iar această putere de a opta între semnificaţii, ştiinţă nu poate fi.

Altă dată spiritul indiferent, împăciuitor, obiectivist, se manifestă nu prin „a da dreptate tuturor", ci tocmai pe dos, prin a declara că „în fond nimeni nu are dreptate", întemeind judecăţile sale concrete pe un scepticism năclăit, comod şi simplist, dar nu rareori agresiv şi fudul.

O a treia modalitate de manifestare obiectivistă a subiectului lipsit de spontaneitate, adică incapabil să ia contact cu concretul şi să cunoască efectiv realitatea, este aceea de a emite judecăţi, întemeiate pe formule statistice. În mod automat, au dreptate, după el, atît şi atît la sută dintre indivizi... Dacă se ia procentul de cincizeci, adică de jumătate, atunci „justeţea" se recunoaşte fie sub forma: unul „da", iar altul „nu"; fie alternînd trei „da" şi alţi trei „nu", fie în sfîrşit orice altă formulă cu dozaj de reţetă.

În artă, regiune care ne interesează îndeosebi aci, şi în judecata de valoare artistică, în critică deci, obiectivismul ia forme deduse la nesfîrşit din modalităţile tipice de mai sus.

Neavînd un contact originar cu concretul, incapabil să cunoască pentru ca să poată judeca, obiectivismul emite cu emfază judecăţi stereotipe care reprezintă contacte vagi şi aproximative cu realul. Astfel, după ce a ignorat de pildă cu totul regia lui Stanislavski, el se va declara într-o zi adeptul ei înflăcărat şi intratabil... Va fi destul însă să găsească într-o sursă pe care el o socoate „casaţie" că totuşi sistemul lui Stanislavski are unele lipsuri, şi neputînd înţelege semnificaţia acestor lipsuri, el va sări dincolo de cal şi va afirma cu seriozitatea şi greutatea locului de la înălţimea căruia vorbeşte — căci din păcate de obicei e bine situat — că Stanislavski e în definitiv „perimat" etc. etc. Cu timpul, obiectivistul se va domoli şi atunci va formula cu o plictisită superioritate că Stanislavski e desigur interesant, „orice s-ar spune", dar are incontestabil lipsuri... (şi alte fraze stereotipe şi găunoase în practica de rînd a criticii în artă). De obicei, după această afirmaţie statistică va urma o înşiruire de nume, într-o comparaţie absurdă prin pretenţiile şi automatismul ei: Stanislavski, Gusty, Tairov, Müller, Meyerhold, Antoine, Ion Sava, Appia, Dumitrescu, Reinhardt etc. etc. menită să dea lustru unei pretinse erudiţii.

Pentru obiectivistul lipsit de viziunea directă a realităţii concrete, totul este în acelaşi plan, fiecare nume „este mare în felul său", cu condiţia să se fi vorbit cîndva de el... Admirînd o natură moartă, el va afirma sentenţios că „un măr poate fi tot atît de perfect ca Moissi de Michel Angelo"; că „o fluierătură la ocarină poate sta prin desăvîrşirea execuţiei ei pe acelaşi plan cu simfonia a IX-a de Beethoven"; că flăcăul care rîde cu toţi dinţii într-un rol simpatic de cinci cuvinte, îi dă obiectivistului aceleaşi emoţii estetice, pretinde el, ca şi jocul lui Mordvinov în „Othello". Fiindcă pentru obiectivist perfecţia unifică... Ba, uneori va proclama, în numele unei estetici mofturoase şi confuze, că un

cerc poate fi „mai perfect" decît un continent întreg şi e deci preferabil în contemplaţie. Dacă e un ştiinţific el pretinde că în ochii lui studiul unei broaşte şi examenul creierului lui Pasteur sînt acelaşi lucru. Ştiinţa lui nu recunoaşte ierarhia de valori, şi pretinde că din studiul unei muşte el va afla secretul gîndirii lui Pavlov, adică el edifică o ignoranţă provizorie, anulînd progresul şi ierarhia ştiinţifică inevitabilă de mîine, cînd ştiinţa va trage tot mai mult concluziile din opera celui care a arătat rolul creierului în funcţiile organice.

In opera de creaţie întîlnim la obiectivişti acelaşi procedeu statistic al atributelor. E o înfăţişare plană, fără viziune concretă, fără adîncimi şi fără înălţimi, într-o învălurare de movile, în care nuanţele sînt dozate automat (fără a fi realizate într-un act de cunoaştere). „Trăsăturile caracteristice" se pun de dinafară. Se potriveşte deci, şi se dă în circulaţie, puţin adevăr împletit cu puţină minciună; oarecare dreptate şi nu prea multă împilare; două-trei şuviţe de bun împletite cu vreo două de rău; frumosul alternat ca într-o şchiopătare cu urîtul, totul bine potrivit cu puţin sirop sceptic. (Fireşte că nu poate fi vorba aci de o îndoială provizorie creatoare, ca la Descartes). Este interesant şi precar cum se realizează un personaj pretins „viu", de către un autor obiectivist. Tot ceea ce ar fi trebuit să exprime o viziune şi o cunoaştere reală, este înlocuit cu şabloane, cu poncife uscate care se înşiruie în frază ca mînătărcile pe sfoară. Pornind de la afirmaţia dogmatică pentru el, fiindcă aci nu are mijloacele să meargă la sursă, despre amestecul de bine şi de rău, ca semn al vieţii adevărate, fabricantul obiectivist va atribui personajelor sale, dinafară, calculat statistic, un număr egal sau aproape egal de calităţi şi defecte, pretinse trăsături caracteristice şi lipite pe stîlpul de tablă al personajului, ca nişte etichete pe un geamantan care a călătorit mult. La fel de iscusit şi automat va fi construit cadrul şi va fi arătată succesiunea evenimentelor... Găseşti într-o asemenea operă toate aspectele vieţii, dar de dedesubt sună dezolarea nimicului... Personajele chefuiesc sorbind cupe goale şi declamă vorbe fără miez, rîd uscat şi plîng cu glicerină. Autorul indiferentist în faţa vieţii speră însă că va găsi destui cititori şi spectatori pleziristi, indiferenţi, şi ei, la ceea ce consumă cu subţire poftă.

Spaţiul restrîns de care dispunem nu ne îngăduie să dezvoltăm pe toate liniile ei interioare această problemă a obiectivităţii, dar şi a surogatelor ei parazitare... Desigur că mai sunt multe faţete încă nearătate. Ne oprim totuşi, gîndindu-ne că vom mai putea reveni, dacă ni se va cere cumva acest lucru. Dar şi mai bucuroşi am fi să vedem iscîndu-se o discuţie mai largă, şi care cu toată ariditatea teoretică a temei, ariditate inevitabilă de altminteri — şi pe care ne-am dat osteneala s-o atenuăm, fără a dăuna pe cît s-a putut analizei — sperăm că îşi va putea găsi adăpost în paginile revistei, unde sînt desigur mai atrăgătoare fireşte discuţiile în concret şi analizele activităţii practice. Dar sînt, oricum, necesare şi unele întoarceri mai austere, chiar într-o revistă care nu are specialitatea filozofiei.

Shakespeare și Antropologia Renașterii

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înțeles în cursul timpului. Pentru generațiile pre-romantice, pentru Herder, Diderot și Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile și convențiile, un geniu de inspirație nordică, vrednic a fi opus tradiției greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar și în Franța burgheză, doritoare să înlăture, împreună cu vechile instituții, și poetica lor, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare. Romanticii vor prețui în Shakespeare mai ales fantezia, lirismul, umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii și omului; vor fi admirate întinsele lui cunoștințe, adînca lui intuiție psihologică. Tot acum începe să se înțeleagă ce anume este renascentist în Shakespeare. In cartea de bătrînețe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfîrșitul evului mediu". Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind: „Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură". Înțelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renașterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuși, de la un timp, critica shakespeariană manifestă tendința de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii contrareformei și al recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la un Walzel, la un Schücking, tendința aceasta devine dintre cele mai manifeste. Sensul ideologic al atașării lui Shakespeare de stilul și inspirația barocă nu poate scăpa nimănui.

Caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuși în legătură cu o mulțime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în „sonetele" sale, el face să profite și dramele lui de abundența imagistică, de antitezele și *concetti*-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Intocmai ca la toți poeții Renașterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul își culege adeseori temele din legendele și istoria antichității, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor, Iuliu Cezar, Antoniu și Cleopatra, Troilus și Cressida, Coriolan, Timon din Athena.* Aducerea antichității pe scenă era o tendință mai generală a umanismului Renașterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisba* lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) și *Didona* (1558) ale lui Étienne Jodelle și continuînd cu operele de același gen ale lui Jacques Grévin, Jacques de la Taille, Robert Garnier și Antoine de Montchréstien. Teme antice, filtrate prin umanism, apar și în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus și Adonis* și în *Raptul Lucreției.* O mare parte din izvoarele shakespeariene sînt de căutat apoi în poeții dramatici ai antichității, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor,* în Plutarc pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lukian pentru *Timon din Athena,* în povestitorii italieni ai Renașterii pentru atîtea din celelalte drame și comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul și cu Renașterea italiană sînt atît de

numeroase și au fost de atîtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puțin și are o însemnătate cu mult mai mare este înțelegerea shakespeariană a omului, datorată în cea mai largă măsură antichității și umanismului. În această înțelegere au pătruns numeroase elemente moștenite din materialismul antic și trecute prin Renaștere, asupra cărora se pot face cîteva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității", dar pentru gînditorii Renașterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele și formele care compun și celelalte lucruri și ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă și Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu și Cleopatra,* V, 2:

...Natura n-are
In atelierul ei nici materiale
Și nici atîtea forme stranii, astfel
Incît să poată cu închipuirea
Să se întreacă; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească, este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt, în artă, visul.

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos și microcosmos, adică dintre elementele și structura întregului univers și acele ale ființei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele și forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos și microcosmos, adică între univers și om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gînditorii Renașterii, de pildă, de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ș.a. Pentru toți aceștia, omul este însumarea, *„quintessentia"* energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos și microcosmos apare și în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile și înfățișările lui Antoniu este găsită cîte o analogie în macrocosmos:

Oceanul
C-un singur pas îl străbătea. Cind brațul
Işi ridica, punea cunună lumii.
Și vocea-i răsuna mai armonioasă
Ca muzica de sfere, cind cu vorba
Se adresa prietenilor; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri
Sfiosul univers, atuncia glasu-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
In dărnicia lui nici cind ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creștea bogat pe-atita
Pe cit il culegeai! In voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltind din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni și regi vestiți îi îmbrăcase
Livreaua lui, și insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunți.

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori

în fața ideii că ființa omenească reintră în circuitul naturii materiale îndată ce individualitatea lui dispare. Așa se întîmplă de pildă în *Hamlet*, IV, 3, cînd după ce îl ucide pe curteanul șiret Polonius, prințul Danemarcei este interogat de către regele Claudius:

Regele: *Hamlet, unde e Polonius?*

Hamlet: *La masă.*

Regele: *La masă? Unde?*

Hamlet: *Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mîncat: o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa Viermele este prințul mîncărilor gustoase. Ingrășăm toate celelalte creaturi pentru a ne ingrășa; iar noi ne ingrășăm pentru viermi. Regele obez și cerșetorul înfometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile: două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.*

Regele: *Vai! Vai!*

Hamlet: *Un om poate pescui cu un vierme care a mîncat dintr-un rege și să mănînce peștele care s-a hrănit cu acest vierme.*

Regele: *Unde este Polonius?*

Hamlet: *In cer. Trimite pe cineva să-l vadă: dacă mesagerul nu-l găsește acolo, căutați-l voi înșivă în direcția opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiți de-aici într-o lună, o să-l mirosiți urcînd scara către galerie.*

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric față de trufia și cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Infățișînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius și umilește astfel trufia și cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat și altor umaniști. Ea i-a apărut de pildă lui Montaigne, care în *Apologia lui Raimond Sebond* (Essais, L. II, ch. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii", o reflecție generală susținută prin mai multe argumente, printre care și acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet: „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni; păduchii sînt îndestulători pentru a desființa dictatura lui Sylla; inima și viața unui mare și triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme".

Intr-o scenă următoare (V, 1), Hamlet ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se oprește să privească și să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrle cu lopata craniul unui mort care odihnise în același loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Incă o dată ideea morții se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari: *„Du-te și spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar farda, va avea și ea odată chipul ăsta"*. Accentul pare mai mult biblic și medieval. El amintește vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* 3,19: „pămînt ești și în pămînt te vei întoarce", parafrazate în liturghia catolică a Miercurii Cenușelor: *„Memento, home, quia pulvis es et in pulverem reverseris"* [1] sau în deviza sumbră a călugărilor certosani: *„memento mori"* [2]. Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este și ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renașterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulți ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desene pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desene menite și ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împărații, principii, împreună cu simplii burghezi, cu țăranii și cerșetorii, sînt la fel secerați de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una din formele cele mai expresive ale protestului popular, și revenirea ei în actualitatea Renașterii nu ne poate surprinde dacă ținem seama de caracterul în atîtea privințe revoluționar al

1 Amintește-ți, omule, că ești pulbere și că în pulbere te vei întoarce.
2 Amintește-ți de moarte.

acestei epoci istorice. Un ecou al acestei sfere de idei răsună şi în cuvintele lui Hamlet privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire şi un raţionament umanistic : Alexandru Macedon, marele general, a putut intra şi el în circuitul material al naturii şi a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horaţio :

Hamlet : *Crezi că Alexandru a putut arăta şi el la fel în mormînt ?*
Horaţio : *Da, fără îndoială.*
Hamlet : *A putut mirosi la fel ?* (Aruncă craniul.)
Horaţio : *Desigur, monseniore.*
Hamlet : *Ce jos putem cădea, Horaţio ? Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupînd gaura unui butoi.*
Horaţio : *Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.*
Hamlet : *Ba de loc... Ascultă : Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere ; pulberea este pămînt ; cu pămînt facem clisă şi cu clisa în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere.*

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată şi dezvoltată în Renaştere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile şi fiinţele se pot transforma unele în altele, parcurgînd ciclul material al naturii. Consecinţa aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar şi cugetătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndeşte în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—1587. In *Della causa, principio et uno* Giordano Bruno scrie : „Nu vedeţi că ceea ce a fost sămînţă devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine pîine, ceea ce a fost pîine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine sînge ? Şi nu vedeţi mai departe că din sînge iese sămînţa, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pămînt şi din pămînt piatră şi atîtea alte lucruri, şi că pe această cale putem ajunge la toate consecinţele naturale ?" Aceeaşi idee apare şi la Shakespeare, care se deschide şi de data aceasta influenţelor provenite din partea materialismului antichităţii şi al Renaşterii, pentru a-şi preciza concepţia sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al materialismului antropologic al lui Shakespeare este concepţia lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituţia lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat şi comentat în Renaştere. După Galenus, medic al sec. II, continuator al lui Aristotel şi al lui Hippocrat, corpurile organizate, ca şi cele neorganizate, erau compuse din cele patru elemente, de care vorbise fizica ioniană : din foc, apă, pămînt şi aer, cu cele patru calităţi ale lor, căldura, umiditatea, uscăciunea şi frigul. In organismul animal, aceste patru elemente devin sîngele, limfa, fierea neagră şi fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite şi *umori*. Sîngele este o umoare caldă şi umedă, fierea galbenă este caldă şi uscată, limfa este rece şi umedă, fierea neagră este rece şi uscată. Din sînge se ridică un abur subtil, *spiritele naturale*, care combinîndu-se cu aerul în inimă, produc *spiritele vitale*, care, la rîndul lor, se transformă în creier în *spirite animale*. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficienţa uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale ; în timp ce preponderanţa uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului : temperamentul sanguin (în care predomină sîngele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) şi melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renaşterii. In Anglia, un medic, John Keys (1510—1573), profesor la Cambridge, publică şi adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau pe ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei, — ceea ce este cu mult mai probabil —, doctrina umorilor şi a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. In *Romeo şi Julieta*, IV, 1, cînd învăţatul călugăr Lorenzo îi

încredințează Julietei băutura adormitoare care trebuia să producă tragica confuzie și moartea celor doi tineri îndrăgostiți, el îi spune Julietei :

Ia sticla asta cind te vei culca
Și sucul ierbilor inchis într-însa
Il bea. Indată vei simți fiorii
Prin vine, înghețați, cum te pătrund
Și-ți răscolesc umorile vitale.

Don Adriano de Armado în *Osteneala zadarnică a dragostei*, I, 2, îndrăgostit, se simte chinuit de „umoarea pasiunii" lui. Titus Andronicus, IV, 3 în setea lui de răzbunare este cuprins de „umoarea nebuniei". Expresia *humour*, în legătură cu felurite reacții ale eroilor, revine și în *Henric VI*, V, 1, ca și în *Richard III*, I, 2. Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar și teoria temperamentelor. In scena amintită din „Love's Labour's Lost", Armado stă de vorbă cu pajul lui, Moth :

Armado : *Ce înseamnă, copile, cind un om cu spiritul înalt își simte inima grea ?*

Moth : *Un mare semn, Sire, că o să arate melancolic.*

Armado : *Nu, melancolia este unul și același lucru cu inima grea.*

Moth : *Nu, nu, Sire, nu.*

Armado : *Cum deosebești tu inima grea de melancolie, gingașe juvenil ?*

Moth : *Prin arătarea ușor de înțeles a efectelor lor, neclintitule senior !*

Convorbirea dintre Armado și Moth rătăcește un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-și uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema inițială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit ? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

Armado : *Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth ?*

Moth · *O femeie, stăpîne.*

Armado : *Din ce complexiune* (= temperament) ?

Moth : *Din toate patru sau din trei sau din două ; sau de una din cele patru.*

Armado : *Spune-mi lămurit, din ce complexiune ?*

Moth : *Din aceea verde ca marea, sir.*

Armado : *Este aceasta una din cele patru complexiuni ?*

Moth : *Da, după cite am citit, sir, și încă cea mai bună dintre ele.*

Nu încape îndoială că Shakespeare cunoștea doctrina materialistă a umorilor și a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decît mărturia acestor cunoștințe, este faptul că nici unul dintre poeții anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adîncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică și nici unul din aceștia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atît de puternică. Cunoștința caracterelor omenești și a condiționării lor fizice, temperamentale a produs în *Iuliu Cezar* I, 2, vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjurației și-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu :

In preajma mea doresc doar oameni grași,
Cu fețe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l,
Sfrijit. Gîndește mult. Ăști oameni nu-mi plac.

Antoniu :

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobilime și bogat e-n daruri.

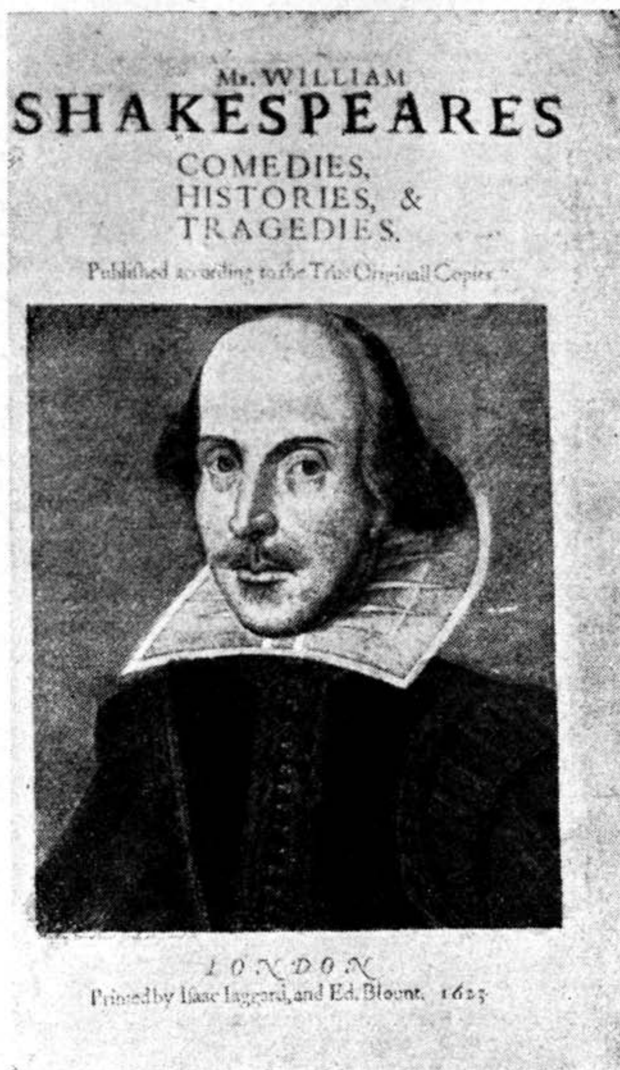
Cezar :

O, dac-ar fi mai gras! Nu-mi este frică!
Dar dacă frica nu mi ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscățivul
De Cassius, nu m-aș feri în cale.
Citește mult, prea mult observă, ochiu-i
Pătrunde-adînc în fapta omenească.
De jocul îndrăgit de tine, nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Surîde rar și parc-ar vrea să spună
Că-și bate joc de el și de pornirea
Ce a putut să-l facă a surîde.
Bărbați de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ține.

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat și sagace, ascetic, invidios ne este înfățișat dezvoltîndu-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscățiv, sfrijit, rău nutrit și ros de tristețe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniți, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renașterea a introdus, pentru întîia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhard, își descrie fizicul și temperamentul, combătînd pe acei care îi reproșau vîrsta lui înaintată : „Să vie să mă vadă și să mă admire cît sînt de verde : încalec fără ajutorul nimănui, urc scările și dealurile alergînd, sînt mulțumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji și gînduri triste ; liniștea nu mă părăsește niciodată". Totuși, nici Cornaro, nici altul dintre numeroșii biografi și autobiografi ai Renașterii nu știu să fi arătat cum însușirile intelectuale și morale ale persoanei sînt determinate de însușirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate și reluată în Renaștere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăși a conflictului tragic, alcătuirea fizică a omului, așa cum a făcut în Richard III, unde personajul principal își înfățișează încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică.

„Iarna tristeții noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne amenințau casa s-au îngropat în sînul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprîncenele și armele știrbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări și din marșurile înspăimîntătoare grațioase muzici de dans. Înverșunatul război și-a descrețit fruntea și, în loc să călărească armăsarul strîns în chingi, în loc să înspăimînte înfricoșător sufletele dușmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri și glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi ; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă făli în fața ușoarelor nimfe jucăușe ; eu, care n-am frumoasa măsură, înșelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această lume a răsuflării, abia adunat laolaltă, așa de paralizat și de nepotrivit, încît cîinii latră cînd șchiopătez prin fața lor ; eu, în această molcomă vreme de pace, nu știu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare și lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot ca un îndrăgostit să scurtez aceste zile de fină elocință, m-am hotărît să devin un răufăcător și un dușman al vanitoșilor prieteni ai acestor zile etc."

Evident, materialismul antropologic al lui Shakespeare este încă naiv. Acest materialism n-are şi nici nu putea avea formele dialectice pe care le-a luat în ştiinţa mai nouă. Dar totuşi, dacă îl comparăm pe Shakespeare cu toţi poeţii epici şi dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o fiinţă naturală, oglindind şi repetînd în sine aspectele universului, înlănţuită în ciclul material al naturii, determinată de condiţiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adîncimea creaţiilor shakespeariene. Inţelegerea omului în cadrul naturii şi al legăturilor dintre natură şi om a fost factorul integrant al concepţiei lui Shakespeare. Prin această înţelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres a înţelegerii ştiinţifice a lumii, epocă de misticism şi de obscurantism. Reprezentantul barocului. într-o mare parte a operei sale, a fost Calderon, poet al Spaniei inchizitoriale, cultivînd misticismul superstiţios care făcea ravagii în epocă. Prin Shakespeare, Renaşterea se prelungeşte pînă la începutul secolului al XVII-lea.



Coperta ediţiei in-folio din 1623

Figurile învingătorilor

...Pe coverta vasului cuprins de anarhie își făcu apariția o femeie. O întîmpinară hohotele de rîs ale marinarilor și lumina orbitoare a unui reflector, silind-o să se oprească și să-și acopere privirea. Cum rămăsese așa, cu geamantanul în mînă, cu brațul îndoit în fața ochilor, în bătaia reflectorului, avea aerul unei fetițe speriate. In contrast cu grămada de trupuri mătăhăloase și guri rînjite, părea și mai mică, și mai slabă, și mai singură...

Am redat un moment din spectacolul cu „Tragedia optimistă", pus în scenă acum cîteva luni de G. A. Tovstonogov la Teatrul „A. S. Pușkin" din Leningrad. Iar femeia căreia regizorul a găsit cu cale să-i facă o intrare atît de defavorabilă ei, nu este alta decît eroul pozitiv al piesei — Comisarul, interpretat de artista O. Lebzak.

Privind această siluetă gingașă, plantată straniu într-un peisaj grosolan, te întrebai cu involuntară strîngere de inimă: va reuși oare o atît de firavă trimisă a partidului, să domine, să disciplineze și să educe un întreg regiment de bărbați înăspriți, brutali, dezorientați ? „Gîndește-te singură... Compară : tu și noi", îi spune ironic Alexei. Dar Comisarul primește lupta și învinge. Comisarul restabilește ordinea. Comisarul organizează atacuri victorioase. Comisarul îmbărbătează oamenii. Comisarul cade în luptă și e purtat pe brațe de marinarii îndurerați, care jură să ducă pînă la capăt bătălia începută sub conducerea viteazului lor Comisar.

Cum se face că făptura micuță a Comisarului a căpătat asemenea proporții nebănuite, ajungînd să inunde întreaga scenă? Explicația o găsim în resursele ei sufletești, în tăria de caracter, în prezența de spirit și capacitatea ei de orientare — toate acestea împletite cu un romantism robust și plin de elan, pe care artistele ruse știu să-l exprime cu o măiestrie deosebită.

Eroii dramatici, care au drept modele vii pe membrii măreţului Partid Comunist al Uniunii Sovietice, sînt făuriți dintr-un aluat deosebit. Faptul că aparțin acelui partid care are misiunea istorică de a transforma lumea, de a înălța societatea pe culmile cele mai înalte visate vreodată de omenire, înzestrează aceste personaje cu o asemenea putere, încredere și clarviziune, pe care nu le poate dobîndi un luptător izolat, oricît de mare ar fi însușirile lui personale.

„Ce ? Tu nu ești singură, Comisare ?" *întreabă Vainonen.*

„*Comisarul :* Ai uitat partidul ?"

Această credință neclintită în partid, pe care o întîlnim la orice erou comunist, dă o deosebită pătrundere comentariului liric pe care V. Vișnevski îl pune în gura unuia dintre plutonieri : „E cu putință oare să ții în loc sau să te pui de-a curmezișul unui astfel de partid? Un partid înarmat, curajos, mlădios, care a ridicat o întreagă clasă. Un partid

care a creat o ţară — o tabără gigantică din cele mai bune elemente ale omenirii ! Partidul care a creat unitatea de voinţă proletară în lupta sîngeroasă şi nesîngeroasă, violentă şi paşnică — împotriva tuturor forţelor lumii vechi ! Cel ce va încerca să se ridice împotriva unui astfel de partid, împotriva ţării noastre, va fi frînt şi strivit".

La şcoala acestei încrederi şi a devotamentului neclintit faţă de partid au crescut noile generaţii (să ne amintim, de pildă, „Tinereţea părinţilor" de B. Gorbatov). Astfel a crescut şi s-a maturizat în viaţa reală, acel tip de om care pe scenă capătă chipul lui Hlebnikov sau al lui Cernogubov, din piesa lui A. Ştein, „O chestiune personală". Întreaga lor viaţă e închinată îndeplinirii ţelurilor trasate de partid. Adînc devotaţi partidului, pătrunşi de justeţea liniei acestuia, aceşti eroi văd în lupta pentru interesele obşteşti, pentru construcţia societăţii, sensul principal al existenţei lor.



O. Lebzak
În rolul Comisarului din „Tragedia optimistă" de V. Vişnevski. (Teatrul Academic de Dramă „A. S. Puşkin" din Leningrad)

Una din trăsăturile cele mai remarcabile ale eroilor comunişti este un foarte activ simţ al noului. Tocmai datorită acestui simţ căruntul Makar Dubrava din piesa lui Korneiciuk apare mult mai tînăr, mai plin de prospeţime, decît ginerele său Pavel. Fireşte, adeseori noul întîmpină în calea sa greutăţi, piedici serioase. Dar asta nu-i sperie pe comunişti, căci ei sînt oameni fermi şi combativi, oameni care nu se opresc la jumătatea drumului.

Nu ne-am propus să analizăm aci toate particularităţile caracterului eroilor comunişti. Ceea ce vrem să reliefăm, este ideea că figurile acestor eroi sînt întruchipate artistic, atunci cînd dramaturgul, regizorul şi interpreţii se bizuie pe o adîncă cunoaştere a vieţii, atunci cînd ei se pricep să pună în creaţia lor suflul acelor înalte calităţi morale prin care se caracterizează prototipurile lor reale — comuniştii, oamenii sovietici înaintaţi. Congresul al XX-lea al P.C.U.S. a subliniat cu putere uriaşele succese ale partidului şi ale patriei sovietice, care a ajuns astăzi pe culmile de unde se zăreşte comunismul. Congresul a arătat limpede că minunata realitate sovietică, chipul omului sovietic pot fi dezvăluite în toată complexitatea lor în artă şi literatură, numai pe baza unei strînse şi nemijlocite legături cu viaţa.

Izvorul forţei comunistului stă fără îndoială în măreţia ideilor pe care le slujeşte. Dar e ştiut că ideile nu înving prin ele însele, ci prin oameni. Gîndurile Comisarului n-ar fi putut deveni realitate, n-ar fi putut urni din loc detaşamentul pătruns de inerţie şi n-ar fi putut zdruncina autoritatea nefastă a Căpeteniei, dacă s-ar fi mulţumit doar să le proclame, dacă nu s-ar fi dovedit energic şi plin de iniţiativă, dacă n-ar fi ştiut în momentele hotărîtoare să procedeze rapid, cu inteligenţă, dibăcie şi îndrăzneală. Puse în gura unor manechine, ideile cele mai generoase rămîn lipsite de viaţă şi de convingere. De aceea, figurile comuniştilor apar pe scenă în toată frumuseţea şi adevărul lor, numai atunci cînd autorul piesei, regizorul şi actorii înţeleg că ideologia acestor oameni nu se rezumă la fraze, lozinci sau metafore, ci le curge prin vine, punîndu-le în mişcare pasiunile, senti-

mentele, voința. Cele mai valoroase figuri de comuniști realizate în dramaturgia sovietică se remarcă printr-o originală și puternică individualitate. Să ne gindim la imaginea fermecătoare a lui Platon Krecet, exersind la vioară pentru a da mai multă mlădiere degetelor sale de chirurg, să ne gindim la chipul înțelept și zîmbitor al academicianului Abduladze din „Puterea cea mare" de B. Romașov sau la colericul, nestăpinitul Hlebnikov. Cu greu s-ar putea închipui firi mai variate decît ale acestor eroi, a căror esență socială e identică sau aproape identică. Și acesta e însuși adevărul vieții, căci comunismul nu aduce cu sine monotonia caracterelor, ci dezvoltarea lor în direcții multiple. Noblețea cauzei comuniste nu numai că insuflă militanților ei precizia țelului și înțelegerea profundă a istoriei, dar în același timp stimulează și pune în valoare toate însușirile lor morale și psihice. Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere că partidul reunește în rîndurile sale tocmai pe cei mai buni și mai înaintați reprezentanți ai poporului. Iată de ce, în toate piesele reușite despre comuniști, aceștia se impun nu numai prin superioritatea ideilor pe care le afirmă, ci prin întreaga complexitate și bogăție a personalității lor.

In această privință, direcției de scenă și interpretării le revine o parte însemnată de contribuție. E rolul regiei să dea o asemenea orientare generală spectacolului, încît figura comunistului să umple realmente scena, depășind în chip vizibil și convingător celelalte personaje. Un asemenea exemplu il oferă spectacolul „O chestiune personală" la teatrul „A. S. Pușkin" din Leningrad, sub direcția de scenă a lui L. Vivien. După cum se știe, eroul principal al piesei, inginerul Hlebnikov, a fost considerat de unii critici prea puțin activ, prea puțin combativ în rezolvarea propriei sale probleme. Dar regizorul Vivien și interpretul rolului, N. Simonov, ne-au arătat un alt Hlebnikov, un Hlebnikov aflat în ofensivă de la începutul și pînă la sfirșitul piesei. Este caracteristică și o modificare importantă introdusă în text cu aprobarea autorului. Anume, în spectacolul de la Leningrad, după ce predă Dergacevei carnetul de partid și iese buimăcit din birou, Simonov-Hlebnikov se întoarce numaidecit și își cere carnetul într-un chip atît de imperativ încît secretara se vede obligată să i-l înapoieze. Schimbarea finalului tabloului al doilea era organic îndreptățită, pe linia militantă a întregului spectacol.

Cu multă profunzime e realizat personajul instructoarei colegiului de partid, Natalia Vasilievna Maliutina (artista N. Rașevskaia). Maliutina este întruchiparea celor mai bune trăsături ale comunistului. Prin fața ei trec — de-a lungul tabloului al cincilea — toate personajele principale și tuturora ea le este net superioară. Insuși Cernogubov, deși comunist vechi, pare lingă ea aproape ca un învățăcel. Maliutinei îi este proprie acea polivalență — dobindită printr-o vastă experiență de viață — care îi dă posibilitatea să înțeleagă oamenii cei mai diferiți și să se apropie de fiecare în felul potrivit. Cit despre „intangibilul" Poludin, el își pierde cumpătul cînd este vorba să o înfrunte, este literalmente zdrobit sub presiunea forței ei de pătrundere. Dar nu pentru că instructoarea ar avea ceva crunt și poruncitor în comportarea ei. Dimpotrivă, ea este în primul rînd foarte simplă și umană — și aceasta nu numai în convorbirea intimă cu Dergaceva. Subtextul celor două-trei observații pe care i le aruncă lui Cernogubov, de pildă, constă — cel puțin în interpretarea Rașevskaiei — nu pur și simplu în a-l pune la punct pe marinar, ci în a risipi încordarea, în a stabili o atmosferă de calm și încredere reciprocă. Prezența în scenă a Maliutinei degajă în permanență un sentiment de căldură și limpezime. In felul acesta, misiunea Maliutinei de a judeca și a trage la răspundere pe alții apare nu doar ca un privilegiu al funcției pe care o ocupă, ci ca un drept firesc, pe care i-l conferă calitățile ei remarcabile, vizibile pentru spectatori.

Cărui fapt i se datorește succesul lui Vivien în realizarea eroilor pozitivi din „O chestiune personală" ? Regizorul a înțeles că a înfățișa figurile comuniștilor este o treabă de răspundere, că acești eroi au o mare funcție educativă, reprezintă exemple de urmat în viață. Nu este principalul că în conflictul unei piese victoria revine eroului comunist. Acesta e un lucru de la sine înțeles, căci în societatea socialistă nu pot învinge decit forțele noului.

Publicul aşteaptă însă să vadă la teatru cum înving comuniştii, care este fizionomia lor spirituală, de unde sorb ei „tăria să înfrunte orice încercare", *cum spune Abduladze citîndu-l pe Rustaveli.*

La această întrebare, fiecare dramaturg răspunde în felul său. Vsevolod Vişnevski reînvie patosul luptelor revoluţionare, în vreme ce Korneiciuk pune accentul pe elanul creator în muncă, iar pe Arbuzov il preocupă îndeosebi ţinuta morală a eroilor săi. Crearea împrejurărilor tipice, a conflictului este în toate cazurile de importanţă hotărîtoare. Reliefarea figurii comunistului cere deplin curaj în zugrăvirea contradicţiilor vieţii, căci dacă sînt ocolite piedicile şi greutăţile reale, nu se mai vede necesitatea luptei şi nici rolul comuniştilor. Dramatismul — am spune — intrinsec al eroilor comunişti provine de acolo că ei se află într-o bătălie neîntreruptă. De aceea, conflictul nu-şi trage seva din complicaţii artificiale de intrigă, ci din însăşi esenţa personajelor. Nu este, de exemplu, chiar în firea minunatului Makar Dubrava şi a întregii sale brigăzi de „tineri" între 60 şi 70 de ani să fie mereu nemulţumiţi, mereu în luptă cu rutina şi lipsa de răspundere? Nu răsună oare ca un crez de nedezminţit cuvintele lui Soldatenkov din „Ani de pribegie": „Atîta timp cît e suferinţă pe pămînt, noi n-o să avem linişte"?

Aş vrea să închei aceste însemnări cu o observaţie privind tot interpretarea. Spectatorul nu are în faţa lui ideea abstractă a trăsăturilor unui comunist, ci făptura vie, reală a actorului. Iar pentru a intra cu adevărat „în pielea" personajului său, interpretul unui comunist trebuie înainte de toate să evite orice mască rigidă, amintindu-şi de maxima preferată a lui Marx: „Sînt om, şi nimic din ceea ce este omenesc nu mi-e străin".

La Teatrul Mare de Dramă „A. M. Gorki" din Leningrad se joacă piesa lui Arbuzov „Cronica europeană". Eroul principal este un scriitor danez progresist, în care putem recunoaşte cu uşurinţă pe Martin Andersen-Nexö. Dar indiferent dacă l-am recunoaşte sau nu, figura plină de optimism, luminată de înţelegerea şi dragostea pentru oameni, pe care ne-o redă actorul Kagan, nu lasă nici o îndoială asupra faptului că în faţa noastră avem un om cu o mare frumuseţe sufletească.

Ca şi pe Kagan, l-am admirat la Leningrad pe Simonov afirmînd cu pasiune devotamentul lui Hlebnikov pentru partid; l-am ascultat cu emoţie pe Cerkasov în rolul lui Maiakovski, declamînd „Marşul pe stîngul" şi i-am aplaudat gestul impulsiv de a-l croi cu bastonul pe criticul reacţionar Inochenţiu Hromov; am urmării zbuciumul interior, reţinut, matur al lui Lavruhin în interpretarea lui Borisov. Fiecare dintre ei comunica publicului într-un fel personal, original şi cu o mare forţă de convingere, măreţia principiilor comuniste de viaţă. Prin aceasta, bogăţia şi profunzimea personajelor se revărsau în sală şi cucereau inimile oamenilor.

Trei răspunsuri la o singură întrebare

Orice text scris pentru teatru pune o întrebare. Unică. Replica, ori mai bine zis răspunsul, îl dă spectacolul. Dar răspunsuri pot fi mai multe. Unele, aproximative, vagi, încîlcite, înşelătoare; altele, categoric false; unele, înveşmîntate în haine de împrumut, copii mai mult sau mai puţin reuşite ale unui oarecare prototip; altele, de bună seamă originale, dar plate, cenuşii, anoste.

Există, evident, şi răspunsul potrivit, prezentat în acea formă de neuitat, care poartă pecetea personalităţii creatoare. Pe acesta, şi numai pe acesta, doreşte să-l afle atît spectatorul, cît şi cronicarul. Prilej de popas şi de meditaţie pe un drum, care ar ameninţa, altminteri să devină obositor.

Drumul, în cazul de faţă: „Împărătiţa lui Machidon", de Tiberiu Vornic şi Ioana Postelnicu, în trei teatre diferite, la Sibiu, la Ploeşti şi în Capitală, pe scena Teatrului Armatei, nu a fost prea lung, interesant însă şi de aceea a necesitat opriri şi reflecţii pe parcurs.

La Bucureşti, impresia cea mai puternică ţi-o provoacă măiestria interpreţilor principali, care reuşesc să contureze, din linii puţine, cu sobrietate şi măsură, figurile colţurate dar atrăgătoare ale lui Machidon şi Maria Olteanu. În interpretarea lui Toma Dimitriu, Machidon se întruchipează masiv, plin de acea forţă calmă, care nu cere gesturi mari şi ridicări de tonuri spre a se face simţită. Nici o dezlănţuire brutală. Un om care gîndeşte limpede şi cinstit şi care trăieşte aşa cum cugetă. Respectul îl impun scăpărarea privirii, semeţia frunţii ridicate, vorbirea aspră şi directă (care însă uneori au depăşit limitele personajului, devenind aproape atribute ale „maiestăţii", în sensul convenţionalului teatral).

Alteori, o anumită inflexiune a vocii, o pauză mai grea, o umezire a ochilor — şi personajul devine atît de apropiat, încît sfiiciunea pe care a provocat-o celor din jur se transformă într-un elan de dragoste şi recunoştinţă. Remarcăm aici şi intervenţia regizorului (Gheorghe Jora), care a ştiut să dozeze şi să facă să alterneze momentele de tensiune dramatică cu acelea de destindere, de multe ori chiar atunci cînd intervin şi alte personaje, cu scene de adevărată comedie de calitate. Ion Pella, al doilea interpret bucureştean al aceluiaşi rol, fără a reuşi întru totul să creeze un nou tipar, are meritul de a detaşa şi a face accesibile sălii anumite replici, esenţiale pentru înţelegerea personajului şi a situaţiilor scenice, într-o manieră personală şi cu o neaşteptată căldură.

Inţelegînd că punctul de pornire al conflictului dramatic sînt relaţiile care se stabilesc între membrii familiei Olteanu, în noile condiţii de viaţă ale satului romînesc de astăzi, atît regizorul cît şi actorii au dat o importanţă deosebită actului întîi al piesei, în care firele acţiunii se înnoadă şi se deznoadă din iniţiativa sau simpla intervenţie inconştientă a Mariei, soţia lui Machidon. Neguroasă, încăpăţînată, aprigă ne apare Maria, aşa cum este ea realizată în interpretarea viguroasă, lipsită de milă, dar nu de duioşie, a Sandinei Stan. Maria îşi trăieşte cu sinceritate „drama" ei, care, dacă uneori ne apare pe



Scenă din actul I (Teatrul Armatei, București)

bună dreptate comică (fără exces), ne emoționează în schimb totdeauna. Ar fi fost de dorit ca actul al doilea să nu întrerupă atît de brusc viața scenică a personajului. Există aici o săritură, un gol, explicabil desigur și printr-o deficiență a textului, care uneori adoptă maniera frescei, neducînd-o pînă la capăt, dar care totuși și-ar fi putut afla parțial o ameliorare printr-o mai firească readucere în scenă a personajului. Debitul precipitat de la început, care face unele fraze neinteligibile, apoi o urmă de cochetărie stabilesc un fals raport între Maria și Eftimie și aruncă o lumină ciudată, cu toate că fără consecințe durabile, asupra relațiilor dintre soții Olteanu. A fost mai fericit inspirat regizorul spectacolului de la Sibiu (Radu Stanca), cînd a făcut-o pe Maria, deși influențată „mental" de *chiaburul* Eftimie, să nu-l sufere pe *omul* Eftimie în apropierea ei. Actul al treilea, însă, ne restituie prin Sandina Stan o Marie autentică, neînfrîntă în cerbicia ei, dar care reintră în matca firească a unei vieți trăite pînă atunci în cinste și vrednicie.

Gravitînd în jurul celor două personaje centrale, spectacolul Teatrului Armatei se prezintă destul de omogen ca interpretare. Din lumea satului, cu migală individualizată dar reușind să se păstreze ca un tot unitar (din care cu atît mai puternic se diferențiază : Eftimie, Aftanasie, Ilarie etc. . . .), amintim realizările lui Florin Stroe (cu precădere actul întîi, în care filiația Maria-Nicolae apare vie, pregnantă), a Eugeniei Bosînceanu (de un dramatism discret și de aceea zguduitor), impresionanta apariție a Magdalenei Buznea, rezolvarea sobră — pe linia unei comedii autentice — a lui V. Tomazian, creația Elenei Chiosa (cu toate că pe alocuri ușor melodramatică), a lui N. Păunescu etc.

În cuvîntul regizorului, inserat în cuprinsul programului, Gheorghe Jora, referindu-se la concepția sa asupra spectacolului, spune : *„Viața satului de astăzi, reflectată în frămîntările unei familii de oameni cinstiți, care caută calea cea mai dreaptă spre un viitor fericit, constituie sîmburele lucrării dramatice „Împărăția lui Machidon" de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu. Urmărind conflictele din sînul familiei Machidon, care se desfășoară paralel cu problemele intrării țăranilor în întovărășire, m-am străduit să pătrund în inima caldă a țăranului nostru și să înțeleg frămîntările sale. Am căutat să adîncesc îndeosebi cele două caractere diferite — Machidon Olteanu și soția lui, Maria — pe drumul parcurs de ei pînă la intrarea, împreună cu întreaga lor familie, într-o întovărășire agricolă".*

La rîndul său, în programul Teatrului de Stat din Sibiu, Radu Stanca afirmă : *„Piesa „Împărăția lui Machidon" ne înfățișează în imagini realiste un fragment din viața satului romînesc de astăzi. Autorii, Ioana Postelnicu și Tiberiu Vornic, au desprins, cu talent, cîteva figuri semnificative ale acestui sat și, împletindu-le într-o frescă vie, le-au adus pe scenă pline de dramatismul, umorul și poezia lor caracteristice. Astfel, ei au izbutit să îmbogățească literatura noastră cu o serie de tipuri noi ce se vor bucura de permanența împlinirii artistice. Machidon Olteanu, soția lui Maria, Iordan, Valeria, Nicolae sau Florica, se înscriu în rîndul oamenilor pe care noua noastră literatură i-a adus în dezbaterea plină de actualitate a esteticii realismului socialist. Axate în jurul temei construirii socialismului la țară, aceste figuri pomenite mai sus, împreună cu altele, care — deși episodice — nu sînt mai puțin vii și pitorești, se întîlnesc în frămîntări și zbuciume, în bucurii și dureri, ce ne reproduc, cu artistică fidelitate, lumea satului romînesc de astăzi".*

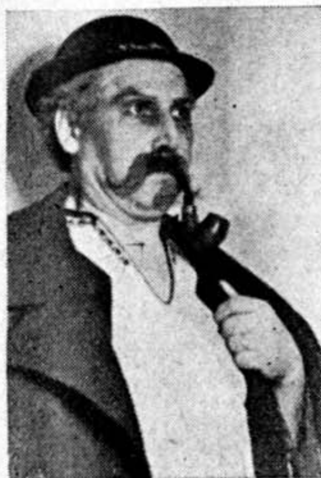
Este interesant de urmărit acest „cuvînt al regizorilor". Viața satului, reflectată în frămîntările unei familii, iată ce a vrut într-adevăr să ne arate spectacolul de sub regia lui Gheorghe Jora. Accentul s-a pus pe familia Machidonilor, pe membrii acestei familii. Viața satului se vede aproape numai în raport cu această familie. De aici, poate, pe lîngă unele reușite, și acea senzație de „intermezzo", pe care o provoacă actul al doilea al spectacolului, de altminteri ajutat prin *atmosfera* cadrului în care se desfășoară acțiunea. Traian Cornescu, care în celelalte acte ne-a dat două *locuri de joc* destul de cuminți și banale, cu o reminiscență semănătorist-idilică a decorației portalului scenic (nu înțelegem de ce imitată, prin cortină și mantoul de arlechin, și de către Eugenia Buiuc-Marinescu, la Teatrul de Stat din Ploești) intuind cerințele textului și ale regiei, a realizat un decor „funcțional", cu prisosință sugestiv pentru actul al doilea. Intr-o încăpere rece, inospitalieră, apăsătoare, cu toate că, sau tocmai pentru că, imensă și aproape goală, evoluează, se încleștează și se curmă situații încîlcite, deosebit de primejdioase, atît pentru destinul personajelor pozitive — într-un sens —, cît și al celor negative — într-altul. Cei trei actori principali ai acestui act — G. Mazilu (Eftimie), C. Guriță (Ilarie) și M. Buznea (Frusina) depun toate eforturile în greaua partitură ce le-a fost încredințată, reușind uneori să biruie dificultățile și să creeze tensiunea și ritmul scenic necesar. Și totuși actul al doilea este și rămîne un intermezzo, fiindcă spectacolul a fost privit prin prisma familiei Machidonilor. Este un „mod" personal de a răspunde la întrebarea pe care textul a pus-o creatorilor spectacolului.

Un alt răspuns, complet diferit, l-a dat spectacolul de la Sibiu. Cînd Radu Stanca afirmă că: *„Piesa „Impărătița lui Machidon" ne înfățișează... un fragment din viața satului..."* și că... *„aceste fragmente de viață, oglindite cu trăsături puternice, asemănătoare acelor incrustări în lemn, atît de minunat săpate în porțile sau pe grinzile caselor țărănești, se împletesc în lucrarea dramatică a celor doi autori, cu vigoare și lirism"*, el înțelege să ne-o și demonstreze. Și iată cum se face că accentul cade aici, desigur, pe familia Machidonilor ca exponentă a unei colectivități, dar în egală măsură și pe această colectivitate însăși, privită ca o entitate, înglobînd în sînul ei familia Machidonilor. De la felul interesant și just, cum au fost concepute regizoral și, mai puțin, realizate scenografic costumele și decorurile (costume de sărbătoare numai în actul al treilea cînd *„cei din Iclod"* se află în vizită la Cîrța, și costume de lucru în celelalte zile, cînd oamenii vin și pleacă de la lucru, sugerînd astfel viața de muncă neîntreruptă a satului), pînă la felul cum au fost aduse în scenă „zgomotele" din culise (strigătele, cîntecele, vorba domoală, îndemnul adresat animalului de povară, scîrțîitul carului, larma orătăniilor, hămăitul prietenos ori urletul lugubru al cîinelui, găleata trîntită de ghizdul fîntînii, lunecatul lanțului, sunetul dulce al fluierului etc...), totul provoacă o nebănuită apropiere între sală și scenă, ștergînd dintr-o dată distanța care le separă în mod obișnuit. Se creează astfel un spectacol la care nu asiști, participi. Această viață ne este cunoscută, familiară. Problemele care se dezbat pe scenă sînt problemele noastre, avem și noi un cuvînt de spus; adeziunea sălii devine activă. Se poate desigur întîmpla ca atmosfera Sibiului, a spectatorilor sibieni, să fie prielnică desfășurării unei acțiuni care se petrece în preajma Sibiului, chiar independent de autenticitatea culorii locale; este incontestabil că dacă spectacolul bucureștean impune prin ținuta interpretării, spectacolul de la Sibiu ne cîștigă prin intimitatea și fermecătoarea lui simplitate. Aminteam mai sus despre contribuția, am putea-o numi hotărîtoare, a concepției decorului la reușita spectacolului sibian. Ne refeream, mai cu seamă, la cadrul în care se desfășoară primele două acte ale piesei; al treilea decor cu variații de amănunt, este cam

Scenă din actul I (Teatrul de Stat, Sibiu)



în acelaşi fel rezolvat pe toate cele trei scene pomenite. La Sibiu, casa Machidonilor, în primul act, îşi arată spectatorilor, plantate în adîncime faţă de rampă, două dintre încăperile ei: camera mare de locuit (aceea prevăzută în text) şi în plus o cămăruţă-bucătărie (despre care se vorbeşte în text, fără a fi fost indicată de către autori pentru a fi transpusă scenic). Este cămăruţa în care „se găteşte mîncarea" şi în care se aciuiază „mîţele" după cuptor. De altminteri, şi mîţa este aici una autentică, care este expulzată din cameră, cu nervi şi cu haz, de către Maria. Din cămăruţa-bucătărie nu se vede în partea stîngă a camerei de locuit, şi viceversa, astfel că Machidon Olteanu poate participa, fără indiscreţie, la scena Florica-Petrişor; de asemenea, o serie de alte momente, care — într-un decor altfel construit, nu s-ar fi putut rezolva decît prin intrări şi ieşiri uneori nejustificate ale personajelor din scenă —, în felul acesta, se pot juca paralel. În dreapta scenei se află poarta din spre stradă a casei Machidonilor, cu banca şi copacul de rigoare, iar paralel cu rampa, uliţa din faţa casei. Nu este nevoie să insistăm asupra variaţiei continue a locurilor de joc şi a bogăţiei de detalii de viaţă, pe care un astfel de dispozitiv îl oferă regizorului. Colaborarea activă a regizorului cu scenograful este evidentă. Intr-un chip asemănător este rezolvat şi decorul actului al doilea (o obiecţie — aşezarea patului lui Eftimie, în fundul scenei). Interiorul corpului principal al casei lui Eftimie, se compune din tindă, camera stăpînului şi cămară (încăpere despre care atîta se vorbeşte în text şi a cărei existenţă, vizibilă spectatorului, ajută la explicarea atitudinii lui Ilarie faţă de Eftimie cît şi ulterior, la păstrarea ambianţei de conspirativitate în care se desfăşoară întîlnirea tainică dintre Aftanasie şi Eftimie). Aceste încăperi sînt plantate perpendicular pe rampă, atrăgînd pe rînd atenţia, după cum sînt mai tare ori mai slab luminate de flacăra lămpii, a lumînării sau a chibritului (susţinută evident de proiectoarele respective).



Cristian Niculescu în Machidon Olteanu (Teatrul de Stat, Ploeşti)

Spectacolul, în care momentele de comedie nu par artificial distribuite, servind tocmai la întregirea aspectului de viaţă adevărată şi complexă a satului, pe care şi-l propune spre realizare concepţia regizorală, porneşte într-un ritm strîns — permiţîndu-şi pe alocuri cîte un larg „respiro" — şi ţine încordată atenţia spectatorului pînă la puternicul crescendo din final. (O remediere, pe care am propune-o: biciuirea scenei de la începutul actului al doilea, dintre Frusina şi Eftimie, care se tîrîie fără a parveni să ne intereseze cu adevărat decît spre mijlocul ei).

O fantezie neobosită a regizorului, a scenografului şi (mai puţin) a interpreţilor, o mare şi profundă sinceritate, care străbate spectacolul dintr-un capăt în celălalt, o mişcare sobră şi totdeauna semnificativă, iată care ni se par calităţile cele mai evidente. Maria-Maud Mary este atît de vie, de limbută, dar şi de tăcută cînd *vrea ea să fie,* atît de mereu tînără, alta şi totuşi permanent aceeaşi, afurisită dar în fond inimoasă şi iubitoare, încît cu greu ar putea fi uitată. Ar trebui să cităm aproape toţi interpreţii principalelor roluri (evident, şi pe cei ai unora dintre rolurile secundare), căci ansamblul este destul de închegat, unitar, în pofida fisurilor pe care le prezintă. Ne mărginim să notăm aportul lui Cezar Theodoru (Machidon), Angela Albani (o Florică atît de diferită de Iulişca din „Mireasa desculţă", cu toate că ar fi existat poate primejdia nu a unei repetări, dar desigur a utilizării unor mijloace identice de exprimare scenică), Ion Bessoiu (Petrişor), şi — nu printre cei din urmă — Mircea Hîndoreanu (un excelent Ilarie). Este de remarcat că acest rol greu, dar şi generos ca text, a prilejuit afirmarea a trei tinere talente — Hîndoreanu la Sibiu, C. Guriţă la Bucureşti, D. Palade la Ploeşti.

Se spunea, într-un timp, că cel mai greu lucru în teatru este să asiguri o interpretare verídică a ţăranului romîn. Pare paradoxal, dar aşa era. Credem că şi pe acest tărîm s-au făcut unele progrese spre acel adevăr scenic, care, fără a-l idealiza sau, la extrema cealaltă, a-l vulgariza pe ţăranul nostru, ni-l va restitui în adevăratele lui dimensiuni.

Acest lucru a fost evident şi în spectacolul Teatrului de Stat de la Ploeşti. În nişte condiţii tehnice deosebit de vitrege, pe o scenă improvizată (clădirea teatrului se află actualmente în reparaţie, neutilată tehnic şi lipsită de cel mai elementar confort, un colectiv, pe care în sinea noastră îl calificăm drept eroic, s-a aplecat cu dragoste şi interes asupra textului „Impărătiţa lui Machidon". Dacă strădaniile sînt evidente, reuşita nu poate fi calificată drept deplină, din lipsa unei limpezi concepţii regizorale. Pe alocuri, unele rezolvări aminteau spectacolul bucureştean (apropierea celor două localităţi şi uşurinţa mijloacelor de comunicaţie nu justifică sărăcia de idei în rezolvări originale). Alteori, se iveau apariţii de-a dreptul groteşti, contrastind cu stilul general al interpretării (ilarianta caricatură a lui Cumpănaşu — în transpunerea scenică a lui Gh. Marinescu). Au existat, desigur, şi suficiente momente, în care plafonul textului a fost atins şi capacitatea emoţională a sălii suficient solicitată. Un exemplu: apariţia tulburătoare a Frusinei (Joujou Pavelescu), în actul al treilea. Scena de un dramatism puternic, dar care uşor ar putea aluneca pe panta facilităţii, capătă o rezolvare impresionantă. Frusina vorbeşte anevoie, puţin împleticit, gîngăvind cuvintele, ca un convalescent care s-a ridicat recent dintr-o boală grea. Ochii însă îi scinteiază, gîndurile se îmbulzesc la poarta buzelor. O tăcere apăsătoare se lasă în scenă. Şi acuzarea izbucneşte dintr-o dată limpede, neaşteptată, teribilă. strivindu-l pe Ilarie. Acesta ţîşneşte în sus, ca muşcat de şarpe, acuză cu ură, dar fără vlagă şi, apoi, învins, fuge. Da, astfel de soluţii valabile există în toate cele trei acte ale spectacolului. Remarcăm în acest sens realizarea tabloului întîi din actul al treilea, realizare datorită, în bună măsură, prezenţei unei Valerii plină de vervă şi de farmec (Antoaneta Călinescu). Dar ceea ce-i reproşăm regizorului (Traian Ciuculescu) este tocmai această alergare după soluţii de la caz la caz, de la situaţie la situaţie, de la personaj la personaj, fără a-şi fi pus cu claritate problema găsirii unei suprateme, a unui fir conducător unic. Cristian Niculescu (Machidon), Catuşa Elvas (Maria), Ruxandra Nicolau (o Florică umană şi simplă, poate necesitînd o încredere mai mare în forţa adevărului pe care-l poartă în suflet), Consuela Roşu (Lisaveta) şi Mihai Mereuţă (un Nicolae cam bolovănos, dar autentic) au alcătuit o familie a Machidonilor, care şi-a desfăşurat viaţa cu suficient umor şi veridicitate în actul întîi. S-au regăsit mai greu pe parcursul celorlalte două acte.

În actul al doilea am avut surpriza unui Eftimie, şiret fără rafinament şi periculos fără a poseda o adevărată inteligenţă şi o reală forţă fizică, pe care însă le simula în permanenţă în prezenţa complicilor şi a adversarilor săi. Interpret-Sabin Marian. De aceea, ne-ar fi plăcut, probabil fără rezerve, dacă în răstimpuri actorul n-ar fi forţat un text refractar memoriei sale (repetiţii insuficiente numeric ?), recurgind la icniri şi exclamaţii obsedante prin repetarea lor. Un amănunt: nici o exagerare în grima lui Sabin Marian. Amănuntul îşi capătă importanţă dacă ne gîndim că, în unele teatre din provincie — printre care şi, parţial, la teatrul din Ploeşti — se utilizează încă o grimă „teatrală", apăsată, excesivă, care, întinsă ca o pastă groasă pe obraz, transformă personajul în „mască".

Multe ar mai fi de spus şi desigur multe s-au şi spus asupra fiecăruia dintre cele trei spectacole în parte, în cronicile apărute anterior. Rîndurile acestea n-au încercat decît să prilejuiască o privire comparativă şi să desprindă cîteva din multiplele concluzii posibile.

Drumul spre Hlebnikov

Interpretarea lui Hlebnikov, eroul central din piesa lui A. Ştein „O chestiune personală", a fost o piatră de încercare în cariera lui Marcel Anghelescu.

L-am văzut pe Marcel Anghelescu în multe şi felurite roluri. A purtat bunăoară masca decrepită, puhavă şi hulpavă a boierului Alecu Filipescu Vulpe, în „Nicolae Bălcescu". Cu somnolentă cruzime, între două cîştiguri la cărţi de joc, trăgea sforile şi încurca iţele în trebile ţării. Cu aceeaşi somnolentă bucurie şi cu mişcări moi şi încete, îşi jecmănea la joc partenerii, de bani şi de clăcaşii acestora. Il vedeam şezînd turceşte, în caftan, cu şiraguri de mătănii sau cu ciubucul narghilelei între degetele unei mîini şi cu cărţile de joc în cealaltă. Privea cu pleoapele pe jumătate lăsate peste pungile flaşte ale unor ochi storşi de orice lumină. Il auzeam vorbind : răguşit şi ostenit de prea mult bine... Era o mască urîtă. Isca deopotrivă haz şi ostilitate. Marcel Anghelescu o purta firesc, fără ostentaţie. Indărătul măştii simţeai însă pe interpret : măsurîndu-şi gestul, drămuindu-şi rostirea, calculînd între limitele caricaturii şi ale trăsăturilor reale ale personajului. Personajul trăia, neîndoios, dar era totuşi construit.

Impreună cu Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu a colorat masca acelui cuplu tîmp în care Gogol a întrunit, într-o frăţească tovărăşie ridicolă, pe faimoşii Dobcinski şi Bobcinski din „Revizorul". Indesat, cum îl vedea şi-l voia creatorul lui, Anghelescu-Dobcinski apărea cu tovarăşul său în pragul uşii primarului. Era roşu la faţă, cu ochii mari, holbaţi prosteşte, uimiţi de ceea ce văzuseră şi de ceea ce urma să povestească. Avea ceva astmatic şi spart totodată în vorbă, în vorba care voia să încalece pe aceea a lui Bobcinski, dar care nu izbutea decît să i-o îngîne, să-i fie un ecou întîrziat şi inutil. Era mişcat de indignări neputincioase, pe care şi le manifesta în gesturi zvîcnite, ori prin privirea aceea holbată — expresie puternică a inexpresivităţii. Purta cu sine o demnitate neputincioasă şi ea : *„moşier Piotr Ivanovici, fiul lui Dobcinski !"* O purta stînjenit parcă, împiedicat de rotunjimea lui trupească şi de linia mai sprinţară a lui Bobcinski. O mască. Se resimţea, în viaţa pe care Anghelescu i-o dădea, înţelegerea fondului social ce reprezenta. Dar era o mască totuşi, în care elementele individuale, psihologice, *se cereau* esenţializate în linii aspre, stridente, voit caricaturale.

Cînd a fost să încarneze pe Pristanda, Marcel Anghelescu avea în urma lui faima copleşitoare a primului şi clasicului interpret al poliţaiului, pe Ştefan Iulian. A trebuit să depună mari şi îndelungi eforturi pentru a avea conştiinţa împăcată că rosteşte cum trebuie replica : *„Famelie mare, renumeraţie după buget, mică"*, ori : *„Pardon, să iertaţi, coane Fănică, că întreb : bampir... ce-i aia bampir ?..."* Poliţaiul din „O scrisoare pierdută" era un rol mai mobil, mai aproape de realităţile noastre, mai pretabil la ceea ce se cheamă interiorizare. Dar rolul nu se putea, cu toate acestea, dispensa de compoziţie. Pristanda are o anumită ţinută *făcută :* o vestimentaţie a lui ; un grai şi un fel de a rosti, *lucrate* pe măsura funcţiei sale în piesă şi în viaţă, turnate în cadrele scenice într-un fel pro-

priu, cu neputință a fi schimbat. Liniile interioare ale lui Pristanda nu pot fi realizate în afara celor exterioare. Pristanda este și el o mască.

In Matei Millo, Marcel Anghelescu a găsit terenul prielnic unei expresivități mai puțin constrînse. Interpretul a avut în față un om și nu masca unei funcții umane. Ochii lui Marcel Anghelescu puteau trăi în voie, potrivit situațiilor și sentimentelor ce-l încercau; glasul îi putea juca pe un registru bogat, de la șăgalnic la sarcasm, de la tandru la patos: gestul îi era la fel de variat, iscîndu-se cînd larg și unduitor, cînd scurt și ferm; iar Matei Millo își desfășura, sub privirile noastre, actualizat de interpret, pasionata lui luptă pentru arta și pentru cinstirea artei romînești.

Portretul lui Millo căpăta însă relief nu numai din trăsăturile lui sufletești pe care Anghelescu i le retrăia și reda. Millo avea statura lui, o efigie a lui, un umblet al lui. Millo nu putea fi valabil jucat, ignorîndu-i-se ceea ce în fond însemna masca lui. Iar Marcel Anghelescu a fost un Millo veridic pentru că a știut să construiască binecunoscuta mască a marelui ctitor al teatrului și să topească în ea trăsăturile și pasiunile ce-i dădeau viață, personalitate și semnificație.



Marcel Anghelescu
în rolul lui Hlebnikov

Cariera lui Marcel Anghelescu se desena așadar ca o continuă disponibilitate pentru compoziția trăsăturilor și atitudinilor exterioare. Ceea ce nu înseamnă neapărat înclinare spre surprinderea exclusivă a formelor și culorilor, dar, oricum, o preferință pentru tipurile umane, izbitoare prin însăși făptura lor. Dar frecvența succeselor obținute de actor în creații de „compoziție exterioară" a îndreptățit, tacit, părerea unor oameni de teatru că Marcel Anghelescu e *șters* dacă nu e distribuit în roluri de culoare, de costum. Asemenea părere nu lua însă în seamă cumplitul risc care pîndește pe un actor care se specializează în anumite genuri fixe: riscul de a se repeta pe sine, de a se standardiza, de a-și întrebuința, din tot arsenalul forțelor sale artistice, doar cîteva — pe cele tehnice în primul rînd — și a-și irosi, prin nefolosință, restul. Persista, adesea, în teatru — în momentul distribuțiilor de roluri — ca o cicatrice, umbra unor concepții, principial, de mult doborîte. Nu numai în ceea ce-l privește pe Marcel Anghelescu. Dar, îndeosebi, în ce-l privește pe Marcel Anghelescu, persistența acestei concepții net formaliste, de minimă rezistență, era nespus de păgubitoare și nedreaptă. Se uita poate că jocul acestui actor — așa-zis comic, „de mască" — e statornic străbătut de o căldură particulară care umanizează ceara oricărei măști, oricărei linii hilare. Se uita apoi că Marcel Anghelescu n-a fost „la costum" și n-a purtat mască în „Trei surori" și nici, mai ales, în generalul tanchist din „Ilia Golovin".

Trecerea lui Marcel Anghelescu la rolul unui om simplu, fără stridente semne particulare — trecerea la rolul lui Alexei Kuzmici Hlebnikov — a putut de aceea să pară un act temerar și să surprindă. Pentru asemenea act de „temeritate", regizorul Sică Alexandrescu a primit îndreptățite felicitări din partea criticii teatrale și din partea publicului spectator. (Asemenea surprinzător act de temeritate — săvîrșit cu întreaga echipă ce dă viață „Chestiunii personale" — se cuvine să-l salutăm, în paranteză, ca pe o binevenită lecție de îndrăzneală creatoare.)

*

Nu ne gîndim să reconstituim procesul de creație, urcușul lui Marcel Anghelescu spre înalta „simplitate" a lui Hlebnikov. Ar fi să discutăm unele din cele mai de seamă

probleme ale artei interpretative din teatrul nostru. Enunţarea cîtorva e totuşi necesară. Ele privesc partinitatea artistului, modul cum artistul se pătrunde de etica şi umanismul, de concepţia despre viaţă şi despre lume a oamenilor de partid, mai ales a oamenilor sovietici, constructori ai comunismului. S-ar mai cuveni să căutăm a surprinde în eforturile creatoare ale artistului, modul în care propria lui conştiinţă cetăţenească, etica lui şi stilul său de viaţă izbutesc să pătrundă şi să se armonizeze cu trăsăturile sufleteşti exemplare ale eroului ; cum aceste trăsături ajung, în fuziune cu materialul sufletesc al interpretului, valori de artă. Marcel Anghelescu a făcut, în această privinţă, unele mărturisiri : *„Munca mea s-a îndreptat... de la început, către însuşirea credinţei, către pătrunderea şi asimilarea cît mai intimă a acestei puternice legături dintre Hlebnikov şi partidul al cărui fiu credincios este. Fără această temelie morală, personajul poate fi înţeles, dar nu realizat."* [1]

Mărturisile acestea sînt preţioase. Ele semnalează o preocupare aparent nouă, în viaţa creatoare a artistului : preocuparea de a descoperi şi urmări, în interpretare, ceea ce se numeşte „linia interioară" a rolului. Am sublinia, că o atare preocupare — normă general însuşită astăzi în metoda de lucru a unui adevărat artist, adesea însă escamotată de belşugul unei tehnicităţi practice a expresiei — nici nu putea fi ocolită în cazul Hlebnikov.

Viaţa lui Hlebnikov, mai ales în actele marelui conflict stîrnit de întîlnirea lui cu primejdioasa perfidie principializată a Poludinilor şi cu „eroismul" de a fi laş al Kolokolnikovilor, se desfăşoară cu osebire în forurile adînci ale conştiinţei sale. Despre faţa şi mişcările destinse ale lui Hlebnikov, despre ticurile lui, despre deprinderile şi gusturile lui în zilele lui obişnuite, nu aflăm în piesă decît pe cale ocolită. I le bănuim din poziţia fermă, nezdruncinat devotată şi încrezătoare în partid ; din dragostea şi bucuria de a munci şi de a şti că poate continua să ajute munca de construire a lumii comuniste ; din relatările celor care-i stau în preajmă. Aceştia îi cunosc factura eroică pe care 18 ani de educaţie comunistă în partid au imprimat-o caracterului său. Aceştia îi cunosc gesturile şi izbucnirile aspre, ca şi zîmbetul împăcat şi mîngîietor, ori hohotirea zgomotoasă de veselie, sau severitatea concentrată asupra mesei de lucru, ori calmul odihnitor al graiului său. Toate acestea ţin de fondul sufletesc neatins al eroului. Pe acest fond se aşază liniile exterioare corespunzătoare ale feţei, ale comportamentului său. Acest fond sufletesc a colorat şi ambianţa vieţii de familie şi a relaţiilor cu lumea înconjurătoare în care-l întîlnim pe Hlebnikov : o ambianţă scăldată în dragoste, încredere şi stimă. Acest fond îndreptăţeşte — în clipa cumplitei tulburări ce-l încearcă — ofensiva pe care o iau, conjugat, şi vechiul prieten şi tovarăş de luptă Cernogubov, şi „mîna mică dar fermă" a soţiei, şi fiica adoptivă, comsomolistă, Mariana, şi tovarăşii de muncă Bîkova, Soldatov, Cijov, pentru a aduce lumină în întunericul care-l cuprinsese vremelnic pe Hlebnikov — comunistul, prietenul, soţul, tatăl, tovarăşul de muncă, cetăţeanul, omul.

Adevărata faţă a lui Hlebnikov, doar bănuită de-a lungul a cinci tablouri şi abia tîrziu, în ultimul tablou, relevată în chip nemijlocit, Marcel Anghelescu a trebuit să o cunoască, s-o dobîndească şi s-o conţină ca pe o statornică stare de spirit creatoare, încă înainte de a păşi, în straiele lui Hlebnikov, pe scenă.

Faţa aceasta a lui Hlebnikov era chemată să risipească în spectatori îndoielile ; să-i cîştige de partea lui ; să-i determine a-l întovărăşi, deopotrivă cu toţi cei cinstiţi din jurul lui, în hotărîrea şi eforturile de a descoperi curată această faţă şi, odată cu ea, de a descoperi în toată marea ei lumină, însăşi faţa partidului. Faţa aceasta, tulburată, a lui Hlebnikov, era chemată să mişte conştiinţa spectatorilor, aşa fel încît să-i determine a şi-o confrunta şi a şi-o înălţa pînă la conştiinţa eroului, dacă nu se regăseau în ea.

Pentru a ajunge la asemenea rezultate, nu era îndestulător să urmăreşti datele explicite ale întîmplărilor din piesă, textul piesei. Cineva socotea, comentînd spectacolul „O chestiune personală", că piesa lui A. Ştein trebuie neapărat citită ori jucată de oameni care trăiesc în spiritul de partid ca în elementul lor. Citită de alţi ochi, jucată de elemente rutinare, ea riscă să se preschimbe în melodramă, iar esenţa ei profund partinică să apară doar ca un fundal lămuritor. Marcel Anghelescu — ca şi ceilalţi protagonişti de altfel — era aşadar dator să ştie a „umple textul", viaţa „văzută" a dramei, cu un con-

---

1. *Marcel Anghelescu* „De la început mi-a fost prieten". În broşura-program „O chestiune personală", a Teatrului Naţional (Studio) „I. L. Caragiale", decembrie 1955, Bucureşti.

tinuu tumult de viaţă lăuntrică şi de gîndire, care să dea nu numai expresivitate dar şi semnificaţie acţiunilor scenice.

*

Iată-l, prin urmare, pe Marcel Anghelescu, tulburat de marele eveniment familial al naşterii pe care o aştepta Alexandra Ivanovna. E agitat; străpuns de o nervozitate aspră, zgomotoasă, inoportună. O bruftuluieşte fără rost pe Mariana. Trece apoi, neaşteptat, la inerţie, la o anumită jenă, vecină cu o inutilă anxietate. Toată această stare pare iscată de „starea de alarmă" a familiei. In fond, e un joc dublu. Plecarea soţiei la maternitate coincide cu excluderea lui Hlebnikov din partid, cu concedierea lui din post. Ar vrea, ar fi bine să se destăinuiască, să comenteze cu cei aproape de dînsul — cu soţia —, această doborîtoare încercare, încă neştiută de alţii, nelămurită pe deplin nici lui însuşi. E măcinat de neputinţa acestei mărturisiri. Alexandra va naşte; trebuie ocrotită de şocuri fără rost. „Chestiunea personală" e încă în aer. Are vreun rost să-i dea importanţa unui lucru definitiv statornicit? Merită să amărască gîndurile şi viaţa familiei? Nu poate singur să-şi rezolve propriile lui necazuri?

Jocul pe două planuri izbuteşte însă numai aparent. Soţia îl cunoaşte. Ştie că plecarea şi naşterea ei nu pot explica ieşirile şi nesiguranţa gesturilor şi vorbelor lui Alexei Kuzmici. Acceptă alibiul: a luat concediu ca să-i stea ei alături, sprijin, cît va fi la maternitate.

Jocul dublu al lui Hlebnikov pare ciudat şi prietenului său Cernogubov. Imbrăţişarea revederii, după ani de zile, e mai mult decît mărturisirea unei prietenii care dăinuie: e prea îndelungă, prea strînsă, prea încărcată. Mariana, fiica, îi vorbeşte firesc. Totuşi o întrebare a ei debutează cu apostrofa *„Tăticule!"* E o apostrofă cuminte, mîngîietoare în contextul replicii. (Fata vrea să-l întrebe dacă e nevoie să telefoneze la spital). Şi Hlebnikov are o tresărire, ca o deşteptare dintr-o toropeală sau ca o spaimă că a fost surprins săvîrşind un păcat. Apare în pragul odăii unchiul Fedia. E o rubedenie pe care Hlebnikov nu o suferă. Dar vine de departe — musafir. E îndrăgit de Alexandra, de copii. In fond, chiar de el, de Hlebnikov însuşi. Şi, numai că nu-l izgoneşte din casă: *„Mariana, ce stai? Arată unchiului Fedia baia!"* Hlebnikov vrea să vorbească, să-şi strige nedumeririle, destrămarea din el. Dar nu în faţa oricui. In faţa cuiva care-l va simţi şi-l va pricepe. In faţa lui Cernogubov. Ba nu. Nici în faţa lui. Se înstrăinează parcă deodată de tot ce e în jurul lui. O singură problemă îl chinuieşte. O problemă de viaţă şi de moarte. Problema aceasta îl împresoară şi e gata să-l izoleze de lume. Dar viaţa — încrederea în viaţă, în el însuşi, în misiunea lui de om, în curăţenia lui sufletească, în partid — zvîcneşte totuşi. Cernogubov e lîngă dînsul. Ştie că prietenul său e chinuit de grele necazuri, dar natura şi greutatea lor nu le bănuieşte. Ştie că pînă la urmă le va afla; din gura lui Alexei Kuzmici însuşi. Se lasă de aceea condus de jocul lui, de „masca" falsă a interesului de gazdă pe care şi-a pus-o şi pe care o poartă stîngaci. Il ascultă comunicînd prin telefon cu Celeabinskul! Acolo lucrează brigada de inovatori pe care Hlebnikov o ajută cu sfatul său. Il vede cum succesele pe care aceasta i le vesteşte îi aprind în ochi bucuria că prezenţa lui este nespus de utilă în viaţă. Apoi, Mişka, naşterea lui Mişka. Incă un suflet în casă. Alexei Kuzmici nu are puteri să se simtă, în aceste clipe, tată. In aceste clipe, copilul său are un tată exclus din partid. Destăinuirea cade ca o prăbuşire şi totuşi ca o uşurare. Hlebnikov a vorbit, a izbutit să vorbească. Tot ce a fost straniu, deslînat sau încîlcit, haotic şi dezarticulat în ceea ce a spus şi a făcut, capătă acum îndreptăţire şi interes. Erau neînţelese şi neîndreptăţite privirile cînd întunecate, cînd răvăşite, cînd calme, cînd cuprinse de nelinişte, în timp ce trebuia să dea o replică neutră; cînd pierdute şi străine, în vreme ce s-ar fi cuvenit să dovedească concentrare la alte replici. Era neînţeleasă, în afara acestei nemăsurat de febrile alternanţe de jocuri şi lumini a ochilor, persistenţa, în spatele lor, a unei lumini mereu aceeaşi, înegurată dar puternică, tinerească, înfruntătoare. Lumina aceasta ascundea totuşi o semnificaţie. Această semnificaţie a putut fi descoperită în privirile care însoţeau greaua replică: *„Uite despre ce e vorba, Ion Lukici... ieri am fost exclus din partid..."* Iar după o pauză, în care asemenea grea înştiinţare se cerea uşurată de o explozie bucuroasă — *„Veste bună, Mariana. E băiat. Mama e sănătoasă!"* —, semnificaţia aceasta capătă adîncime cînd replica s-a încheiat, ca o sfîşiere de pînză, dar şi ca o hotărîre de luptă: *„Asta-i situaţia"*.

Am urmărit la Marcel Anghelescu vocea lui, cînd plină de năduf, cînd caldă, cînd

precipitată, cînd evocatoare, cînd tremurătoare, cînd sigură pe sine; am urmărit mişcările lui Marcel Anghelescu, sfielnice, stîngace, abrupte sau ostenite; l-am urmărit cînd își ajuta soția să-și pună șoșonii; cînd își aprindea țigara, cînd ținea în mînă receptorul telefonului, cînd răsfoia caietul său de note, cînd a lăsat din mînă receptorul ca să-l înmîneze lui Cernogubov, cînd s-a prăbuşit doborît de ascunsele lui frămîntări, pe canapea... L-am urmărit nedumeriți pe Marcel Anghelescu, întrebîndu-ne: ce fel de om e acesta? Ce s-a întîmplat cu el? Şi l-am descoperit întreg în ultimele cuvinte. Am aflat la ce făcuse aluzie cînd vorbise despre complicata lui chestiune. Am aflat mai cu seamă în acest om mărunt, cu un început de încărunțire, purtînd niște haine oarecare, dovedind modestie şi neînțelegere pentru ostentație, emfază sau altă deşartă poză a vanităţii, am aflat în acest om de care numai scena ne despărțea, pe Hlebnikov; pe eroul reprezentativ al încrederii şi dragostei în partid, al dăruirii totale cauzei partidului, comunismului. L-am aflat pe Hlebnikov şi am stat înfrigurați lîngă dînsul, dorind neputincioşi dar emoționați, nu numai să-l asistăm, dar și să-l sprijinim în justa dezlegare a „chestiunii sale personale", în lupta pentru apărarea şi cucerirea dreptății sale; să-l ajutăm să se regăsească, în toată demnitatea neîntinată, vrednică de partidul al cărui fiu şi luptător este.

Ne-am bucurat văzîndu-l tare, stigmatizînd, în cea mai grea cumpănă a vieţii sale, ticăloşia lui Poludin, laşitatea lui Kolokolnikov; strigîndu-şi, în aceeaşi grea cumpănă, dragostea, încrederea în partidul care e peste putință a fi înşelat. Ne-am simțit noi înşine întăriți, văzîndu-l neînduplecat în orele lui amare, uitîndu-se pe sine şi continuînd să vadă înainte — prin brigada de la Celeabinsk — că sînt folositoare, necesare, brațele, mintea și viața lui. Am fi vrut să-i aducem și noi dojana încurajatoare a Maliutinei, instructoarea de partid: *„Bine, tovarăşe Hlebnikov, cum ai putut tocmai dumneata, un vechi comunist, să laşi din mînă carnetul de partid?"* Scena aceasta, construită pe o singură replică, era scurtă. Atît de scurtă în durată, că nici sfiiciunea intrării lui Hlebnikov, în cabinetul instructoarei, nici reacția lui la cuvintele cu care aceasta l-a întîmpinat, nu s-au putut consuma şi percepe îndeajuns. Am fi dorit-o să dăinuie. Ne dam seama, că, prelungindu-se, ea nu putea oferi un surplus de date caracteristice pentru cunoaşterea eroului. Dar doream să mai dăinuie ca să putem încerca, poate, odată cu eroul, marea confirmare a convingerii sale nezdruncinate că partidul nu poate fi înşelat; pentru a încerca odată cu el începutul satisfacției de a şti că nu mai e mult pînă cînd viața i se va însenina din nou: viața lui şi casa şi munca lui şi relațiile lui cu lumea, cu tovarăşii de luptă şi de muncă pe care-i invocase într-unul din momentele destrămării sale. Inseninarea vieții lui Hlebnikov avea să nască înseninare şi în sala de spectacol. Acolo, în sala de spectacol, se aflau acei „mulți oameni" pe care Hlebnikov simțea nevoia să-i ştie alături de dînsul, că trăiesc odată cu el visurile şi realizările lui, eforturile şi elanurile lui neşubrezite de încercări, statornic închinate vieții, omeniei, fericirii omului.

*

Alexei Kuzmici Hlebnikov renaşte cu virtuțile sale înalt etice şi partinice, cu fiecare interpret care se încumetă să-i împrumute trăsăturile, să-i retrăiască grelele încercări, să-l statornicească în viziunea publicului, ca pe un tip nu numai reprezentativ în înțelesul estetic al cuvîntului, ci şi în înțelesul strict fizic, omenesc.

Spectatorii moscoviți îl *văd*, bunăoară, pe Hlebnikov, după chipul şi asemănarea actorului Sverdlin de la Teatrul „Maiakovski". Leningrădenii îl ştiu înalt, după statura impunătoare a actorului N. Simonov de la Teatrul „A. S. Puşkin". Nu încape îndoială că şi un interpret şi celălalt, cu totul deosebiți ca înfăţişare şi stil de joc, au cîştigat, întreagă, adeziunea spectatorilor la cauza pe care eroul o încarna. Dorința de a adăsta mai îndelung, în unele scene, asupra chipului lui Hlebnikov a fost desigur resimțită şi de spectatorii sovietici, ca şi de spectatorii care, la Bucureşti, şi l-au întipărit în minte pe măsura şi croiala umană şi artistică a lui Marcel Anghelescu. Dorința aceasta dovedeşte fără îndoială ataşamentul lor față de erou; ea arată însă şi comuniunea lor cu actul şi prezența scenică a interpreților. Simpatizînd cu eroul, spectatorii prețuiesc pe actor.

Nu e prețuire mai deplină la care să năzuiască un actor decît aceea de a şti că în actul său de creație a izbutit să se confunde cu eroul în aşa măsură încît să transmită lumii mesajul acestuia ca pe propriul său mesaj. Este prețuirea cu care publicul nostru îl îmbrăţişează pe Marcel Anghelescu, azi îndeosebi cînd — în rolul lui Hlebnikov — a dovedit că poate ridica, cu succes, piatra cu care i-a fost pusă la încercare arta sa.

Un mare artist

După Petre Liciu, Cazimir Belcot, Constantin Radovici, Ion Niculescu, Achil Popescu, Demetriad, Jean Athanasiu, Ion Brezeanu, Maria Ciucurescu, Gheorghe Folescu, Maria Giurgea, Ion Sîrbul, Marieta Ionaşcu, Ion Morţun, Petre Sturdza, Constantin Stăncescu, Gogu Mihăiescu, Tony Bulandra, Grigore Mărculescu, Constantin Nottara, Paul Gusty, Ion Livescu, Nicolae Soreanu, Mihai Popescu, Romald Bulfinschi, Timică Georgescu, Sonia Cluceru, s-a stins de curînd şi comedianul Nicolae Bălţăţeanu.

O pierdere grea pentru teatrul romînesc — în care el ştia să poarte deopotrivă de bine şi toga, şi fracul, şi sacoul. Mulţi dintre actorii tineri, care n-au avut prilejul să se familiarizeze cu teatrul clasic, se simt foarte stingheriţi în costumele de epocă. Armura îi anchilozează, mantalele li se par draperii de bal mascat, sabia le stînjeneşte mişcările, cizmele şi pintenii îi fac să calce în străchini.

Nicolae Bălţăţeanu, fie că întruchipa pe Marc Antoniu, fie că juca pe Şbilţ sau Ciriviş, era la fel de stăpîn pe sine, la fel de „la el acasă" şi cu greu îi venea cuiva să creadă că în pielea vulgarului şi cupidului Hagi Tudose se pitula acelaşi ins care înfăţişase pe statuarul Don Juan, pe graţiosul Percinet, ori pe elegantul Vronski.

Mulţi actori — chiar foarte mulţi — nu fac altceva decît să se joace pe sine înşişi şi, de cum deschid gura, publicul îi ştie cine sînt, fie că au bărbi, ciocuri sau sînt raşi ca în palmă. Bălţăţeanu avea darul preţios al diversităţii, al multilateralităţii. Şi, după umila mea părere, asta înseamnă a fi actor — în cel mai strict şi nobil înţeles al cuvîntului.

Cel ce poate intra din pielea unui personaj în pielea altuia, fără să se cunoască saltul, acela înseamnă că are har.

Şi „nenea Nicu", cum i se spunea lui Bălţăţeanu în culise, avea cu prisosinţă. Avea şi pentru alţii.

El nu spunea vorbe pe dinafară — cum se obişnuieşte cîteodată la noi în teatru — ci cuvintele ţîşneau de undeva, din adînc, dintr-un suflet de om care se frămîntă.

E uşor să învîrţi manivela şi să dai drumul la morişcă. Nimic mai comod. Nu cheltuieşti nici un fel de energie — şi o poţi ţine aşa la infinit.

Dar ca să-i sileşti pe cei din sală să asculte cu sufletul la gură, să fie numai ochi şi urechi, pentru asta trebuie ca cei de pe scenă să fie nişte preoţi inspiraţi, nu simple manechine cu muzicuţă.

Nicolae Bălţăţeanu nu ştia să recite. El ştia să trăiască.

Pentru aceea, al său Dinu Păturică, creat în fragedă tinereţe, l-a scos dintr-o dată din rînduri, aşezîndu-l printre cei de frunte.

Numele acestui personaj a rămas şi rămîne atît de strîns legat de numele interpretului, încît se confundă. Zici Dinu Păturică, zici Bălţăţeanu. Şi invers.

După cum atunci cînd spui Vlaicu-Vodă, spui Aristide Demetriad.

Mulţi actori au jucat pe studentul ratat din „Patima roşie" — pe faimosul Şbilţ al lui Mihail Sorbul.

Dar nici Ion Brezeanu, actor de mare clasă, nici Ion Sîrbul, alt mare actor,



Nicolae Bălțățeanu în Hagi Tudose și în rolul lui Verșinin din „Trei surori"

nici George Calboreanu, nici Costache Antoniu, nici Gheorghe Ciprian n-au întruchipat un student ratat atît de firesc, de pitoresc și autentic ca Nicu Bălțățeanu.

Au fost, fără îndoială, interesante și creațiile celorlalți interpreți în acest rol, dar unele cam retorice, cam convenționale, cam mirosind a teatru.

Șbilțul lui Bălțățeanu mirosea a dubă, a hingher, — cuvîntul „șbilț" însemnînd lațul cu care se prindeau, și se prind și azi ciinii fără stăpîn.

Dar Ion, eroul lui Rebreanu, din dramatizarea cu același nume?

Robustețea, șiretenia, năvalnica tinerețe, încăpățînarea, poezia și umorul se împleteau armonios în această pitorească compoziție cu dragostea nețărmurită a țăranului de pămînt.

Remarcabile au fost de asemenea întruchipările minunatului actor din: Tinerețea unei regine, Antoniu și Cleopatra, Ovidiu, Don Juan, Tartuffe, Ruy Blas, Omul și Paiața, Dama cu camelii, Înșir'te-Mărgărite, Răzvan și Vidra; — dar din acest ciclu se desprind cu un relief mai robust, și mai de sine stătător: Ana Karenina, Don Carlos și Capul de rățoi.

Apariția superbă a lui Vronski stîrnesc rumoare în sală și rezonanțele acestui cuceritor personaj mai dăinuiesc și astăzi pe retina și în cornetele acustice ale celor ce l-au văzut și auzit.

După cum iarăși cumplitul Filip al II-lea nu și-a pierdut cruzimea, cinismul și impetuozitatea cu care l-a sculptat marele actor; după cum iarăși Ciriviș din „Capul de rățoi" nu și-a topit în uitare prospețimea, originalitatea și setea lui de evadare din cătușele conformismului.

Iar din piesele jucate de Bălțățeanu în ultimii zece ani, este neîndoios că chipul apocaliptic al papei din „Michel Angelo" precum și silueta de granit a gangsterului din „Martin Rogers" încununează o carieră artistică din cele mai fecunde, mai variate și mai valoroase.

Despre „omul" de care era dublat actorul voi scrie mai pe larg, atunci cînd fumul de tîmîie se va împrăștia cu totul în văzduh.

Deocamdată mă mulțumesc să spun că l-am cunoscut și am legat prietenie cu Bălțățeanu încă din timpul războiului din 1916.

Prieteni buni am rămas și după nebunia războiului și, urmărindu-i îndeaproape activitatea artistică, și ca dascăl și coleg, i-am prețuit deopotrivă și darurile firii sale apropiate, generoase și exuberante.

Iar dacă în anii din urmă era posomorît, taciturn și singuratic era astfel numai din pricina bolii, care îi șubrezise sănătatea și care l-a smuls dintre noi pretimpuriu.

3 martie 1956.



Nicolae Bălțățeanu în Baronul din „Azilul de noapte" și în rolul lui Iacob Istrati din piesa „Într-o noapte de vară"

Spicuiri din viața mea în teatru*

Maiștrii începuturilor mele



...Am urmat cursurile de la Conservator ale marii artiste Aristizza Romanescu; am citit cu aviditate tot ce era în legătură cu arta dramatică. Și, mai ales, am urmărit cu încordare jocul tuturor actorilor: mari și mici, buni și răi, compatrioți și străini.

Din activitatea lor scenică, din rolurile lor, am desprins, în mod analitic, cerințele cele mai imperioase ale jocului actoricesc și am pătruns justețea sau falsitatea interpretărilor, intonațiilor, procedeelor.

Am înțeles că atît cultura fără talent cît și talentul fără cultură nu pot făuri un actor desăvîrșit. Cunosc însă exemple de actori talentați dar lipsiți de o cultură temeinică, care au avut totuși mari succese: Maria Ciucurescu, Ion Petrescu. Aceste „rara avis" au fost susținute de o admirabilă intuiție, care i-a ajutat să-și apropie cu o uimitoare îndemînare stările sufletești ale personajelor interpretate, fie că le avuseseră ca modele în viața de toate zilele — și deci le erau familiare — fie că textele autorilor le ofereau, cu claritate, posibilități de a se identifica cu eroii ce interpretau. Dar o repet: aceștia sînt excepții și numărul marilor lor interpretări este limitat.

In general însă îmbinarea acestor două mari deziderate, cultura și talentul, este absolut imperioasă pentru a îngădui actorului să exprime cu adevărată trăire pornirile sufletești izvorîte din viața noastră de fiecare zi. Fără această contopire a darurilor mai sus menționate, artistul va fi incapabil să oglindească îndeosebi caracterul contradictoriu al multiplelor evenimente în funcție de diverse epoci, popoare și straturi sociale. Și fiindcă am pomenit de studiul pe viu, de audierea diferiților actori pe care i-am văzut jucînd, trebuie să citez numele artiștilor care m-au impresionat mai mult prin jocul lor și de la care am luat într-adevăr prețioase îndrumări atît de folositoare carierei mele.

---

* Fragmente din volumul în pregătire *„Amintiri... Amintiri..."*.

Dintre aceştia amintesc pe Aristizza Romanescu, Eleonora Duse, Agatha Bîrsescu, Novelli, de Féraudy etc.

Aristizza Romanescu nu mai era tînără pe vremea debutului meu în teatru : atinsese de mult culmea gloriei, prin nenumăratele şi diversele sale creaţii. Familiarizată cu scena încă din copilărie, trecînd de la teatrul de varietăţi la scenele oficiale, jucînd alternativ clasic şi modern, tragedie, dramă şi comedie, cu un succes fără egal, izbutise să dea epocii în care şi-a desfăşurat activitatea pecetea numelui său : epoca Romaneascăi. Cu toate acestea, eu nu am cunoscut-o decît amărîtă, decepţionată, mărturisindu-şi dorinţa de a părăsi teatrul, care — după părerea ei — nu o răsplătise pe măsura talentului şi a pasionatei sale dăruiri pentru scenă.

Volumul ei de amintiri *Treizeci de ani de teatru* arată pe larg zbuciumul pe care l-a trăit. Şi cu toate că au trecut mai bine de treizeci de ani de atunci, o văd parcă şi acum, în seara reprezentaţiei ei de adio la Teatrul Naţional. Din întregul program, alcătuit cu concursul tuturor artiştilor mai de seamă, al muzicanţilor şi poeţilor, pentru a fi mai atractiv — şi deci mai rodnic din punct de vedere bănesc — mi-o amintesc pe Aristizza jucînd scena balconului din „Romeo şi Julieta" de Shakespeare. Apariţia ei m-a impresionat neplăcut şi dureros la început. Era de talie aproape scundă, cu un abdomen proeminent, accentuat încă de costumul roz, cu părul complet alb şi cu ochelari. Şi totuşi, cînd a început să joace rolul, să trăiască cu o vioiciune şi gingăşie încîntătoare, cu muzicalitatea glasului său argintiu, cu o dicţiune în care cuvintele sunau ca nişte şiraguri de perle, nu am mai văzut-o pe bătrîna Romaneasca : din balconul înflorit auzeam doar rîsul cristalin al unei copile naive care răspundea iritată doicii sale, şi apoi şoaptele ei de iubire către Romeo, alternînd cînd pe un ton de blînd răsfăţ, cînd încălzite în cea mai înflăcărată pasiune. Era Julieta, aşa cum însuşi Shakespeare şi-o închipuise, model al dragostei eterne pe care n-o învinge nici moartea.

Ce-am învăţat în seara aceea ? Puterea de a ne autosugestiona şi de a sugestiona publicul. Prin sugestionare înţeleg perfecta integrare, trăirea personajului în aşa fel ca spectatorul să-l vadă acţionînd realmente în faţa lui. Prin ce mijloace ? Cele mai simple, mai reale, bazate pe adevăr, pe evocarea trăsăturilor caracteristice personajului ce trebuie jucat. Ţinînd seama de starea afectivă provocată de diversele întîmplări, de întregul complex social (educaţia, climatul, epoca, familia, vîrsta etc...), să ne silim să stabilim în mod constructiv personajul şi să ne identificăm lui — cît mai mult posibil — aplicînd datele corespunzătoare dobîndite prin studiu analitic.

In seara aceea, mi-am însemnat adînc în memorie justa folosire a muzicalităţii vocii şi am preţuit dicţiunea perfectă a Aristizzei Romanescu, care a contribuit la o percepere atît de uşoară şi desfătătoare a textului. De atunci n-am uitat niciodată aceste două mari calităţi şi le-am înscris între principiile de bază care m-au călăuzit în cariera mea.

Pe Eleonora Duse am iubit-o şi am preţuit-o pentru naturaleţea şi vădita simplitate a jocului ei.

Era atîta adevăr, atîta profunzime în atitudinea ei, atîta durere în privirile şi în tăcerile ei, încît te atrăgea, te făcea să simţi cum simţea ea, să plîngi cînd plîngea ea, s-o înţelegi şi s-o compătimeşti, pas cu pas, clipă cu clipă. Nu era frumoasă ; de statură mijlocie, avea doi ochi mari, negri, arzători şi o faţă smeadă, colţuroasă pe care se răsfrîngea cu putere clocotul frămîntării interioare. Mişcările ei erau line, armonioase, dar glasul aspru. Freamătul lăuntric era parcă înăbuşit de un calm exterior ; însă cînd jignirea, insulta şi nedreptatea îşi implîntau ascuţişul în adîncul inimii, izbucnirea spaimei, a regretului sau a durerii luau o amploare uimitoare, care se cristaliza treptat în strigăte din ce în ce mai sfîşietoare. Aş putea cita diferite scene din spectacolele în care am văzut-o jucînd pe Eleonora Duse. Mă voi mărgini însă să desprind — în cadrul acestor rînduri — numai una din ele : aceea din „Dama cu camelii", în care Armand Duval aduce o învinuire nemeritată Margueritte Gauthier. Duse jucase, cu o clipă mai înainte, momentul cînd primeşte scrisoarea iubitului care o acuza pe nedrept. Impietrită, mută, cu ochii plecaţi, lasă să-i cadă din mînă hîrtia, iar mişcarea şi tăcerea ei exprimau mai multă durere decît orice reacţie violentă. Iar cînd, imediat după aceea, Armand o insultă la bal în public, înjosind-o, aruncîndu-i în faţă un pumn de bancnote, singurul cuvînt pronunţat de Duse era Armand, numele iubitului, rostit pe diferite tonuri, într-o gradaţie de uimire, de implorare, de spaimă, pînă la un crescendo în care izbucnea cea mai cumplită deznădejde. Aud parcă şi acum

acea șoaptă dureroasă, amplificată la maximum. N-o pot uita, cum n-o pot uita pe Duse în Silvia din „Gioconda" de D'Annunzzio, precum și în toate rolurile în care am văzut-o jucînd.

Eram încă o debutantă ; nu-mi dădeam bine seama de marea ei artă de a se identifica atît de complet cu personajul pe care-l interpreta. Dar mă simțeam scăldată în lumină, plutind într-un fel de euforie ca în fața unui tablou de mare artă, ca la un concert dat de virtuoși care stăpînesc o tehnică și o sensibilitate deplină.

Am 82 de ani împliniți, și totuși amintirea începuturilor carierei mele păstrează imaginea vizuală și auditivă a marii tragediene Eleonora Duse.

Novelli ! Mai sforar poate, mai complicat. Dar cît meșteșug ! Cîtă artă ! Cîtă cunoaștere a individului în societate, în familie, în împrejurări diferite, prielnice sau fatale ! Cîtă măiestrie în filigranarea detaliilor ce compun un rol, de la cele principale pînă la cele mai neînsemnate în aparență : nimic nu era uitat sau executat cu neglijență. De la „Papa Lebonnard" de Jean Aicard, la „Michel Perrin" și la Shylock, cîtă distanță ! Ce scară ascendentă și descendentă ! Ce gamă de priviri pătrunzătoare sau voluntar false, pe sub pleoapele lăsate ! Cîtă varietate în voce : uneori înăbușită, altădată tunătoare, cînd o striga pe fiica sa Jessica, după ce Shylock constată că i-a fost răpită. Cîtă pasiune nestinsă, cînd urmărește ca răzbunare, cu o sălbatică satisfacție, obținerea fîșiei de carne a datornicului. Și ce spaimă, ce decepție indescriptibilă, cînd i se dovedește că nu poate să-și satisfacă ura, tăind în carne vie, fără a lăsa să curgă în același timp o picătură de sînge ! Aceeași măiestrie dovedea Novelli în umilul Michel Perrin și în toate rolurile jucate. Am înregistrat pe cît mi-a stat în putință arta gestului, priceperea dozării și a îmbinării într-un tot organic a diverselor mijloace care constituie comoara darurilor cu care ne-a înzestrat natura.

Mi-am întărit convingerea că șlefuind aceste daruri naturale, prin studiu, prin practică și antrenament, atingem trepte din ce în ce mai înalte, dacă nu desăvîrșirea.

Aș vrea să mai vorbesc de Nottara în „Ruy Blas", în „Apus de Soare", în „Medicul în dilemă" și în „Viforul". Am și acum în fața ochilor masca dureroasă a lui Constantin Nottara în Luca Arbore, din piesa lui Delavrancea. Ii văd fața palidă și slăbită, ochii din care curgeau șiroaie de lacrimi, prelingîndu-i-se pe barba albă, obrajii cu o sfîșietoare deznădejde, îi aud vocea înecată într-un plîns stăpînit cu demnitate. Nici revoltă, nici ură ; indescriptibilă durere de părinte pentru pierderea copiilor uciși de sălbatica pornire dușmănoasă a lui Ștefăniță. Mărturisindu-și cu o neclintită noblețe supunerea față de domnitor și constatînd imposibilitatea de a lupta împotriva urii ce i-o dovedea tînărul vlăstar domnesc, el se mărginea să rostească cu un glas pe care parcă și acuma îl aud răsunînd, următoarele cuvinte, la început înăbușite, pe care convingerea unei inexorabile consecințe le făcea să se ridice într-un crescendo din ce în ce mai dureros : „O ! ura ! ura care n-are lege... Ura pe care am crescut-o, am ocrotit-o, am ținut-o de mînă, am scăldat-o, am șters-o, am mîngîiat-o, am pus-o pe tron, am povățuit-o, i-am arătat calea binelui !... Ura care s-a făcut puternică, ura care îmi pîndește din senin amărîtele mele zile, ura aceasta..." și neputînd termina expunerea gîndului său, apăsat de amenințările care-i stăteau în față, Arbore sfîrșește înecîndu-se în plîns.

Dacă n-ar fi decît măiestria interpretării lui Luca Arbore, Constantin Nottara merită totuși să fie înscris cu litere nepieritoare în istoria teatrului romînesc ; merită să fie socotit ca un mare dascăl, de la care generațiile ce l-au cunoscut au primit lecții de înaltă artă teatrală.

Cu evocarea Agathei Bîrsescu jucînd în „Hero și Leandru", piesa lui Grillparzer, îmi propun să închei capitolul amintirilor mele asupra marilor actori, ale căror realizări le-am studiat cu perseverență.

Hărăzită ca vestală zeitei Venus, Hero este închisă, în turnul ce va trebui să-i servească de locuință, chiar în ziua învestirii ei. Fecioara cuminte de pînă atunci se îndrăgostește de un tînăr pescar venit să asiste la ceremonie. Pescarul, înamorat și el, se cațără pe zidul de piatră ridicat chiar pe malul mării. In ciuda primejdiei de a traversa înot marea, Leandru, nebun de dragoste, se întîlnește în fiecare noapte cu Hero. Intîlnirile lor sînt suspectate de marele preot. Intr-o noapte, lumina din turn, care servea drept far temerarului înotător, a fost stinsă de cei ce, pîndind, voiau să curme romanul de dragoste. Orbecăind prin întuneric, Leandru se îneacă și a doua zi de dimineață cadavrul

lui este aruncat la țărm de valurile mării. Hero, care-l așteptase toată noaptea cu înfrigurare, este cuprinsă a doua zi de neliniște și teamă, dîndu-și seama că adormise și că lumina fiind stinsă, Leandru nu avusese cum să se orienteze. Primind de la marele preot însărcinarea de a coborî pe țărm întru îndeplinirea sarcinilor sale de vestală, Hero descoperă cadavrul iubitului ei. Și deodată, cuprinsă de groază și durere, se aruncă asupra trupului neînsuflețit al lui Leandru, cu un răcnet înspăimîntător în care este cuprinsă toată mutilarea sentimentului său de femeie îndrăgostită pînă în cele mai adînci fibre ale ființei sale. Ecoul acelui strigăt umple văzduhul, îngrozește pe toți cei prezenți. Cum putea marea tragediană să comunice spectatorilor cumplita înfiorare care cutremura toată sala ? Puternica ei voce de contralto nu mai era decît un geamăt prelungit, cu o sonoritate asemenea unui muget înăbușit, pornit parcă din străfundurile unei caverne subterane. Splendida ei statură parcă se năruise. Zăcea oarbă, surdă, anihilată de durere. Nu pătrundea pînă la ea nici o încercare de mîngîiere. Nu auzea și nu lua în seamă mustrările marelui preot, care încerca să o recheme la realitate. Îndemnurile înaltului prelat se adresau parcă unui mort, unui trup inert, ca acel al pescarului ce-și pierduse viața pentru nemărginita sa iubire. Hero era imaginea disperării însăși. Marea artistă se identificase cu eroina lui Grillparzer.

Am desprins, doar în treacăt, una din atîtea realizări mărețe ale talentului Agathei Bîrsescu. Am văzut-o jucînd în Magda, în Sapho, în Messalina, în contesa Sarah. Ovațiile nesfîrșite care o întîmpinau, ca o justă răsplată pentru concepția artistică și perfecta îmbinare a detaliilor jocului său savant și emoționant, erau mărturia admirației tuturor.

În compania lui Davila



Alexandru Davila

Întemeierea companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909—1910, cînd desprinzîndu-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de avangardă, a unui teatru de calitate superioară, în care un repertoriu, ales pe baza celor mai înalte criterii artistice, să fie interpretat și montat cu cea mai elevată îngrijire, concepție și dăruire.

Muncind laolaltă, consultîndu-ne și sprijinindu-ne reciproc, voiam să nu precupețim nici osteneala, nici devotamentul, pentru ca spectacolele noastre să se ridice la cel mai înalt nivel artistic, să primim a juca roluri cît de mărunte, pentru ca să asigurăm o interpretare îngrijită pînă în cele mai mici detalii. Lucrul acesta l-am și făcut în clipa cînd M. Voiculescu și cu mine am primit două roluri episodice, de femei elegante, în piesa „Măgarul lui Buridan", una din primele piese jucate în acea stagiune de deschidere a companiei Davila.

Prima stagiune a teatrului Davila am început-o în seara de 12 septembrie 1909, la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, cu piesa „Începem", un act scris ocazional de Caragiale în care erau aluzii străvezii la adresa lui Pompiliu Eliad, ironizîndu-i tendințele estetico-filozofice — de altfel o piesă fără prea mare valoare literară.

S-a jucat apoi piesa „Stane de piatră" de Sudermann, în care Ion Manolescu, interpretînd rolul lui Biegler, a obținut un mare succes. Cu distribuția acestui rol s-au întîmplat următoarele : Davila, pregătindu-și repertoriul, îl distribuise pe Tony Bulandra în Biegler. Aflîndu-ne în concediu și călătorind prin Germania, ne-am oprit la München unde se juca piesa lui Sudermann, cu Bassermann în rolul Biegler. Marele actor german a interpretat acest rol cu atîta măiestrie, încît și eu și Tony ne-am dat seama că rolul nu era potrivit pentru Tony și am împărtășit îndoiala noastră lui Davila, care a înțeles și l-a distribuit pe Manolescu în acel rol. Iar Tony a interpretat în aceeași piesă un muncitor, care cînta pe italienește o canzonetă de dragoste pe sub ferestrele iubitei sale, făcîndu-i curte cînd în serios,

cînd în glumă. Il văd şi acum cu o perucă trasă pe frunte pînă sub sprîncene, care îi acoperea fața şi-i dădea o înfăţişare vulgară. Purta o mustață groasă, era îmbrăcat în haine muncitoreşti, cu un şorț mare de piele neagră. Il aud îngînînd cuvintele acelei melodii: „Quando passo cantando per la via". Era un crai autentic. Davila juca şi el cu destul realism pe bătrînul neamț, proprietar al şantierului, deghizat cu perucă şi mustăţi albe, cu şapca pe cap şi cu cizme mari, greoaie. Marioara Voiculescu, cu un şorț de stofă neagră peste o rochiță de culoare gri, era modesta eroină populară, iubită de Tony, craiul. Ana Luca era fiica proprietarului şantierului, o ființă bolnavă şi îndrăgostită, care nu prea nutrea multă nădejde de a fi înțeleasă. Pe atunci Ana Luca — astăzi voinică şi frumoasă, jucînd roluri mari la Teatrul Național din Iaşi — era o ființă firavă, palidă, care se potrivea de minune cu bărbatul acela bolnăvicios şi zdrențăros pe care îl întruchipa Niculescu-Buzău, mucalit şi calm totdeauna.

Probabil pentru că piesa era prima reprezentaţie din stagiunea de deschidere a noului nostru teatru, înfăţişările celor mai mulţi dintre interpreţi ne-au rămas întipărite şi astfel îmi răsar în minte şi acum ca şi cum i-aş avea în fața ochilor.

Printre altele, un detaliu amuzant interveni la această reprezentaţie: Tony trebuia să cînte acompaniindu-se la mandolină. Deoarece nu ştia să cînte la acest instrument, executarea melodiei a trebuit trucată. Şi în timp ce actorul, stînd cu spatele la public şi privind la fereastra iubitei, se prefăcea că atinge coardele mandolinei, un tînăr elev al Conservatorului executa măsurile melodiei pe instrumentul muzical din culise. Tînărul executant era George Georgescu, care a devenit pe urmă un eminent violoncelist şi care acum este reputatul dirijor al Filarmonicii de Stat din Bucureşti.

La numai 12 zile după premiera „Stane de piatră", la 24 septembrie, am jucat cu succes „Măgarul lui Buridan". La 1 noiembrie plecam în turneu. La 12 decembrie, întorşi din turneu, Davila joacă „Puhoiul" de Max Halfe, interpretînd un rol principal, apoi, în „Lulu", un rol de amant bătrîn, iar în „Mugurul" de Feydeau, care obţine un succes de mare durată, Davila interpretează rolul bătrînului marchiz. Eu jucam pe contesă. Mai departe Davila joacă pe Emil Horn în „Manasse", şi curînd montează „Cîntecul lebedei" de George Duval, apoi „Xavier", obţinînd un mare succes actoricesc într-un rol de bătrîn îndrăgostit tardiv după o serie de cuceriri din tinereţe. Am şi acum fotografia foarte reuşită a lui Davila în acest rol.

Am enumerat dinadins rolurile jucate la scurt interval de Davila — dar nu pe toate cîte le-a interpretat — pentru că am vrut să arăt cît de mult iubea Davila teatrul; el era un pătimaş al teatrului. Un caz grăitor s-a întîmplat cu piesa „Refugiul" de Dario Nicodemi, autor italian gen Bernstein. In timpul repetiţiilor, Davila a simţit că rolul nu-i convenea. Dar, fiindcă îi plăcea, nu se îndura să-l dea altcuiva. A stăruit, s-a încăpăţinat, iar cînd, după premieră, prietenii săi i-au spus că a făcut un rol nereuşit, l-a chemat pe Tony şi i-a dat rolul, cerîndu-i să-l înveţe cît mai repede, iar el a renunţat. Am stăruit cam mult asupra repetatelor insistenţe ale lui Davila de a juca roluri multe pentru a sublinia mai bine dragostea lui pentru teatru; am vrut să afirm încă o dată contactul strîns ce-l avea cu scena, cu arta teatrală în general. De la interpretarea şi caracterizarea personajelor, pînă la cea mai amănunţită punere în scenă, Davila studia totul şi îşi însuşea sufleteşte şi intelectualiceşte ştiinţa mijloacelor scenice şi procedeele artistice necesare. Dar ca un cal nărăvaş, odată pornit într-o direcţie, el nu mai vedea decît ţelul urmărit de dînsul, nesocotind piedicile ce le întîlnea în cale, trecînd temerar peste ele, şi neţinînd seama de cei ce se aflau în jurul său şi pe care pe nedrept îi nemulţumea.

Astfel a recurs la un sistem de abonament foarte periculos care necesita programarea unei premiere aproape în fiecare săptămînă. Astăzi, cînd abia izbutim să montăm 3—4 premiere într-o stagiune, sistemul acela pare de necrezut. Mi-aduc aminte cum Tony ajunsese, bietul, să nu mai aibă nici timp de a-şi memoriza textele pentru că juca aproape în toate piesele, fiind singurul amorez al trupei, într-un repertoriu care se compunea îndeosebi din piese cu subiecte de dragoste.

Cît de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, al unor piese clasice care să ofere artistului satisfacţia unor importante creaţii! Goana aceasta după premiere săptămînale însemna comercializarea profesiei. Am fost nevoiţi să arătăm lui Davila nemulţumirea noastră, să-i amintim că atunci cînd l-am urmat părăsind Teatrul Naţional, am înfiinţat teatrul nostru cu scopul de a fi un teatru de artă. Davila n-a vrut să

ţină seamă de argumentele noastre. L-am înştiinţat că refuzul său de a lua în considerare doleanţele noastre ar putea să ducă la despărţirea noastră. Mă văd şi acum într-o seară, în pauza unui spectacol, lămurindu-i calea de îndreptare a greşelilor. Davila m-a ascultat cu un zîmbet de superioritate, parcă nici nu lua în seamă cele ce spuneam. Era încredinţat că nu puteam face nimic împotriva voinţei sale. Plecaţi de la Naţional, eram — credea el — pentru totdeauna la dispoziţia sa.

Cu tot răspunsul său negativ, ne-am continuat activitatea pînă la sfîrşitul stagiunii, conştiincioşi, disciplinaţi, iar cu prilejul ultimei mese în comun — în turneu la Craiova (îmi amintesc faptele ca şi cum s-ar petrece acum) — l-am anunţat pe Davila că hotărîrea noastră definitivă era să plecăm din formaţia companiei sale, dacă observaţiile noastre nu vor fi luate în consideraţie. Davila a rîs şi a răspuns că nici nu se sinchiseşte şi că la nevoie el poate fabrica un actor dintr-un baston. A încercat pe urmă să-l înlocuiască pe Tony, dar nu a reuşit nici pe departe. Iar noi în 1911 am reintrat la Teatrul Naţional, primiţi cu braţele deschise de Bacalbaşa, director în vremea aceea.

Paul Gusty

Dintre personalităţile marcante întîlnite în anii petrecuţi la Teatrul Naţional, răsare figura lui Paul Gusty, care ne-a fost călăuză preţioasă şi mie şi soţului meu, Tony Bulandra.

Paul Gusty a fost un stîlp al Teatrului Naţional sub nenumăratele conduceri care s-au perindat într-un timp destul de scurt. Impreună cu Constantin Nottara el a condus destinele direcţiei de scenă pînă la venirea lui Davila, iar după venirea acestuia a continuat să muncească cu rîvnă şi înţelepciune la punerile în scenă, lucrînd uneori singur altă dată colaborînd cu Davila.

Gusty nu s-a simţit micşorat în autoritatea sa de director de scenă prin venirea lui Davila. Inţelepciunea şi talentul său i-au atras simpatia acestuia, care adesea spunea: „Nu sînt decît doi oameni de teatru în Romînia: Gusty şi cu mine".

Gusty a fost prieten şi cu Caragiale, pe care l-a ajutat mult în timpul cînd scriitorul era director al Teatrului Naţional. A montat toate piesele marelui dramaturg. Pe lîngă asta, el era la curent cu mişcarea progresistă a regizorilor ruşi, englezi şi nemţi. A montat într-un spirit realist, cu totul nou pentru vremea aceea, capodoperele dramaturgiei universale: „Puterea întunericului" de Tolstoi, „Azilul de noapte" de Gorki, „Visul unei nopţi de vară" de Shakespeare etc.

Dar Gusty nu a fost de la începutul carierei sale marele regizor, aşa cum l-am găsit eu cînd am intrat la Naţional. In 1927 am asistat la sărbătorirea a 50 de ani de muncă a lui Paul Gusty şi mi-am dat seama atunci de drumul pe care-l parcursese sărbătoritul, de greutăţile cu care-şi croise calea pînă la situaţia de înaltă preţuire pe care o ocupa în anul acela.

In teatru trebuie să urci treaptă cu treaptă, să faci practică îndelungată ca să-ţi însuşeşti darurile pe care nu le ai, sau să-ţi dezvolţi pe cele înnăscute. Astăzi, tinerii abia ieşiţi de pe băncile Institutului de Teatru rîvnesc rolurile principale, învinuiesc direcţia teatrului respectiv de indiferenţă faţă de talentul lor, se plîng că nu sînt încurajaţi.

E bine să afle cîtă răbdare, cîtă dragoste de teatru a avut Paul Gusty! Cu cîtă rîvnă încă de pe vremea cînd era numai un băieţandru asista pe lîngă marele Pascaly la repetiţii. Cum, pentru a putea să ia parte la tot ce se petrece în teatru, a intrat întîi ca copist, pe urmă ca sufleur, a interpretat roluri mărunte, a făcut figuraţie. Pe de altă parte, în momentul cînd a ajuns să facă el însuşi regie, care erau condiţiile de montare a pieselor? Ce accesorii, ce decoruri şi ce lumină foloseau teatrele de atunci? Uneori ca să imprime mai multă vitalitate, Gusty nu pregeta să se amestece în masa corpului de figuranţi, acţionînd împreună cu ei şi dîndu-le avîntul necesar.

Gusty era un îndrăgostit de teatru, de literatura şi scena noastră romînească. Dar era la curent şi cu literatura dramatică universală. Preferinţele lui se îndreptau către teatrul nemţesc şi rusesc.

. . . .

Astăzi, întorcîndu-mă de la conferinţa pe ţară a directorilor de teatru (5 octombrie 1955), am găsit pe biroul meu aceste cîteva rînduri pe care le scrisesem despre Paul

Gusty. Sub impresia celor expuse la conferință de regizorul Val Mugur, am cugetat cu și mai multă dragoste la Paul Gusty.

Val Mugur vorbise în mod comparativ de realizările teatrale aduse de către regizori și actori, cumpănind meritele și lipsurile unora și altora. Și m-am bucurat de gîndul meu de a-l elogia pe Gusty, deși într-un mod meschin în raport cu amploarea muncii depuse de el. Dar nu am pretenția să analizez aci viața și cariera lui Gusty. Este numai o închinare fugară împletită cu amintirea puținilor ani cît am lucrat sub oblăduirea lui. Atît și nimic mai mult.

Totuși, mai am de menționat încă o trăsătură a caracterului său. Era foarte modest și timid, oricît s-ar părea de nepotrivite aceste însușiri pentru un director de scenă. Alături de interpreți, în timpul muncii de pe scenă sau stînd în sală pentru a-și da și mai bine seama de ansamblul mișcărilor, Gusty devenea uneori chiar impulsiv, cînd din nepriceperea sau reaua voință a unui interpret sau tehnician nu obținea rezultatele pentru care se străduise.

In ce sens era, atunci, timid? Odată ieșit de pe scenă, din teatrul în care personalitatea sa artistică îi fusese un fel de aureolă, omul se închidea in găoacea lui. Cred că această timiditate, această sfială a lui Gusty, l-a împiedicat să primească locul de director al Teatrului Național, care i s-a oferit de mai multe ori, atunci cînd odată cu schimbările de guvern — după un obicei împămîntenit — se schimbau și directorii Teatrului Național.

Călăuzit de bunul său simț, cunoscînd bătăliile care se dădeau pentru acest post atît de invidiat, care de atîtea ori atrăsese critici și insulte celor ce-l ocupaseră, Gusty a refuzat cu încăpățînare scaunul directorial. Gloria lui a fost și a rămas aceea de a fi îndeplinit cu prisosință rolul de îndrumător pentru artiști și pentru directori.

Tony Bulandra, artistul*

Rolurile deosebit de variate pe care le-a interpretat Tony Bulandra ar putea stîrni oarecare uimire, precum și întrebarea firească dacă ele au putut fi interpretate la același nivel artistic.

Recunosc eu însămi că, cercetînd repertoriul jucat de Tony, oricine poate să-și pună întrebarea : cum a fost în stare același actor să interpreteze caractere atît de opuse : Prometeu, din piesa cu același nume a lui V. Eftimiu, Mircea Florin din „Păianjenul" lui A. de Herz și Ruy Blas sau Cidul din marile opere ale lui V. Hugo și Corneille ? Cum a putut înfățișa pe căpitanul Stancov, din „Călătoria din urmă" a lui Sheriff, cu tot atîta spirit realist ca și pe Baronul din „Azilul de noapte" al lui Gorki, pentru ca apoi să treacă de la Lord Goring, din „Soțul ideal" al lui Oscar Wilde, la „Discipolul diavolului" al lui Bernard Shaw și la Karl Heinz din „Heidelbergul de altădată", pentru a ajunge la Ivan din „Frații Karamazov" ?

Și eu m-am întrebat uneori în ce consta secretul marelui său succes. Am stat uneori în sală în timp ce juca și m-am simțit fermecată de sonoritatea vocii sale, de dicțiunea perfectă, de ușurința debitului, de lipsa de artificialitate și de trăirea intensă a stărilor sufletești întru totul adaptate vîrstei personajului sau mediului în care se petrecea acțiunea. Am urmărit armonizarea gesturilor și atitudinilor sale cu caracterul personajelor reprezentative ale atîtor timpuri : într-un fel gesticula în Cidul și altfel în Karl Heinz.

S-ar părea ciudat că trebuia să asist la repetiții și spectacole pentru a putea să înregistrez mai bine diferitele aspecte și amănunte ale interpretărilor atît de variate pe care le-a realizat Tony Bulandra. Și totuși e adevărat ; acasă, Tony nu-și învăța rolurile cu voce tare. Noi discutam împreună conținutul textelor, analizam caracterele diferitelor personaje ale piesei, mai întîi pe fiecare în parte, apoi în interdependența lor. Stabileam punerea în scenă. Tony desena decorurile ; fixa dimensiunile cu atîta precizie, încît niciodată un decor ieșit din atelierele de tîmplărie și adus pe scenă n-a necesitat vreo modificare, așa cum se întîmplă de multe ori, cînd flancuri întregi trebuie suprimate ca inutile, sau cînd trebuie adăugate panouri unui decor prea mic. De fapt, acasă, împreună, trăiam întreg conținutul pieselor, punerea în scenă, intențiile autorului ; știam ce mobilă ne trebuie, ce perdele etc.

---

* Aceste pagini fac parte dintr-un larg capitol, din volumul în pregătire, unde Tony Bulandra e privit sub toate aspectele activității lui de om de teatru : organizator, director de trupă, animator, director de scenă.

Insist asupra atîtor amănunte, pentru a lămuri faptul că Tony și cu mine ne integram muncii teatrale în tot complexul și generalitatea ei. Dar pentru compunerea rolurilor ce avea de interpretat, pentru memorizarea textelor, acasă nu l-am auzit pe Tony rostind replicile, decît atunci cînd mă ruga să-l ascult, pentru a-și da seama dacă le-a memorizat perfect.

Ceea ce l-a ajutat pe Tony în munca lui teatrală a fost cultura generală, dobîndită mai întîi la Conservator și pe urmă la Paris, necontenit lărgită prin urmărirea tuturor manifestărilor de artă : reprezentații ale actorilor străini, expoziții de pictură și sculptură, sport etc. Toate la un loc completau baza artistică în care se impleteau darul înnăscut și dragostea pătimașă pentru artă.

In Prometeu, drapat în toga albă cu mii de cute, Tony a realizat costumul, ținuta, întreaga atitudine a geniului binelui, a Titanului cutezător care, răpind zeilor tiranici focul, îl dă unei omeniri care orbecăia în întuneric și neputință. Din numeroasele roluri ale lui Tony, această întruchipare a simbolului încarnat în Titanul Prometeu răsare mai luminoasă ca toate, în ciuda țintuirii pe stîncă, a mușcăturilor vulturului hrăpăreț care se hrănește din trupul celui înlănțuit, a strigătelor de durere care umplu văzduhul.

Nu pot analiza aici fiecare rol interpretat de Tony : sînt atît de multe și diferite ! Inzestrat de natură cu un fizic plăcut, îndrăgindu-și meseria, conștiincios, dotat cu un suflet de adevărat artist, cu excepționale calități profesionale, Tony Bulandra a realizat cu pricepere și căldură tot ce a întreprins în cariera sa. Simpatia, ce iradia din el, l-a ajutat mult să cucerească publicul care întotdeauna se lasă atras de adevăr, frumusețe și lumină.

Stăruind mai departe asupra meritelor actoricești ale lui Tony Bulandra, s-ar putea să par subiectivă în aprecierea calităților defunctului meu soț. De aceea, prefer să inserez aci din multele pagini scrise de scriitori despre el, cîteva rînduri ale lui Tudor Arghezi, extrase din „Bilete de papagal", care nu pot fi suspectate de parțialitate :

„Ii sînt dator, cînd frunzele încep să se ivească, să las o foaie să-i cadă din caiet pe mormînt.

Ii sînt dator pentru că l-am ascultat pe vremuri corect și sobru în personajul jucat, pentru că l-am văzut trăindu-se pe scenă cu încredințare.

Cîteodată, identic întotdeauna, l-am acuzat de monotonie, atunci cînd el avea dreptul de personalitate la ea — și m-am căit, îi sînt dator și pentru această întristare dator.

Ii sînt dator pentru cavalerismul lui, pentru linia neîntreruptă a unei vieți, realizată pe un concept. Se vedea în el un decalc — de pe voință și această izbutire a unui om e o noblețǎ. Nu știu cîți oameni merită elogiul bărbatului echilibrat pe moral.

De la stînga la dreapta: Agatha Bîrsescu în „Medeea" de Grillparzer; Aristizza Romanescu în „Patrie" de V. Sardou; Tony Bulandra în „Hamlet"







Ii sînt dator pentru că știa să umble, să salute și să ridă cu măsură, elegant și distant; pentru că nu s-a căciulit și n-a primit căciulire. Curat ca un fulg, gătit și zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui interioară avea adiacențe cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciodată actor pe scenă: era personajul adevărat, întreg în sine însuși, era concentrat pînă la metal.

Ii sînt dator că se purta ca un prinț, că vorbea graiul pe care-l adunăm cu condeiul din pelinița și mălură, între țiganii accentului și ai conduitei, ca Făt-Frumos. Semeția lui delicată n-a spus niciodată că a suferit.

Ii sînt dator, pentru că l-am găsit ori de cîte ori l-am căutat, invariabil, ca o carte înmînușată în fin marochin, la locul ei, pe marginea bibliotecii, de-a curmezișul, exemplar ales, de rafinament.

Ii sînt dator pentru că ultima oară cînd l-am întîlnit, acum cîteva luni, nu i-am strîns cu destulă putere mîinile pe jumătate zburate. I-aș fi lăsat în palmă o amintire, intuiția slovelor acestora, pe care nu le-a bănuit și pe care nu le mai citește.

Pămîntule, fii îngăduitor cu acest Hamlet. După aplauzele sălilor strălucite, nu te așterne, timpule, cu uitarea ta peste el. Lasă vîntul să-i cînte din ghitară în singurătatea lui de acum. Lasă primăvara să adune basme și mierle împrejurul acestui descîntător. El și-a luat și a plecat cu ele, toate sufletele pe care le-a născocit. Lasă-ne să ne aducem aminte și noi.

Eram dator să las să cadă o foaie pe mormînt, cu șoapta ei de hîrtie..."

Maximilian, Manolescu și Storin — colaboratorii mei

S-au împlinit 12 ani de cînd fondatorul companiei nu mai este în viață. Intîlnesc cîteodată pe Manolescu; mai rar pe Storin și Maximilian. Cînd îi revăd, retrăiesc trecutul companiei.

La conferința pe țară a directorilor de teatru, în sala Dalles în zilele de 4, 5, 6 octombrie 1955, am stat alături de Maximilian și mi-am adus aminte de „Magnificul încornorat" de Gromelinck, piesă cu care Maximilian și-a marcat intrarea în componența trupei noastre, trecînd de la operetă la teatrul de proză. Apoi de „Floarea de lămîiță", de „Domnul de la ora 5", de „Amedeus Stînjănel", de „Etienne" (în care prietenul Finți a avut un mare succes, alături de noi) și mai ales de strălucitul său succes în „Topaze" de Marcel Pagnol și „Papa se lustruiește" de Spiros Melos, pe lîngă multe altele.

Impreună cu Ion Manolescu — Manole cum îi spunea Tony — ne uitam la Storin care era în sală. „Tata" — așa îl poreclisem noi, asociații. De ce? Era doar cel mai tînăr dintre noi, iar eu cea mai vîrstnică. Poate că pentru a caracteriza calmul său olimpic și masivitatea corpolenței sale. Sinceritatea lui Storin, lipsa lui de invidie erau cîteodată umbrite de unele explozii temperamentale care, mocnind sub această aparență stăpînită, căpătau o și mai mare importanță. Noroc că acele izbucniri se potoleau repede, atunci cînd Storin căpăta explicațiile și justificările erorilor semnalate, pe care nu-și luase osteneala să le controleze în clipa cînd vreun prieten rău intenționat îl ațîțase pe nedrept. In răstimpul unei colaborări atît de lungi nu se putea să nu se ivească discuții și păreri contrarii. Nu mi le amintesc cu amărăciune; dimpotrivă, ele subliniază intensitatea preocupării pe care o aveam cu toții pentru bunul mers al companiei.

Priveam pe Storin, stînd într-un fotoliu, în sală. Manolescu stătea alăturea de mine în prezidiu. In pauză, am depănat cu foștii mei asociați, firul cîtorva succese ale lui Storin și Manolescu. Primul, în piesa lui Hauptmann „In amurg", apoi în „Simunul" de Lenormand, pusă în scenă cu măiestrie de regizorul Victor Ion Popa. Decorul deșertului, unde era așezat cortul în care locuia colonialul jucat de Storin, era realizat cu atîta măiestrie încît — privind de la balconul teatrului unde mă dusesem să controlez lumina — aveam impresia că mi se taie respirația, că mi se usucă gîtul în căldura înăbușitoare sugerată de cerul gălbui în care se zbăteau, sub suflarea neîndurătoare a Simunului, doi palmieri anemici. Minunatul om de teatru Victor Ion Popa a fost și un excelent decorator de teatru. Desena, picta decorurile, crea întotdeauna atmosfera specifică fiecărei epoci sau situații. Autor dramatic consacrat prin piesele „Mușcata din fereastră", „Tache, Ianke și Cadîr" și altele, Victor Ion Popa a mai scris și montat la teatrul nostru piesa „Apă vie", care nu avea decît cusurul că era prea

bogată în idei, îngrămădindu-le una peste alta, și de o pletoră stilistică din cale afară: era mai mult creată pentru o lectură la masă, decît pentru ritmul animat și precis cerut de tehnica teatrală. Victor Ion Popa avea prea multe de spus și le spunea ritos, temeinic. Simțea și gîndea tumultuos. In cîteva ședințe am refăcut cu el lungimea textului! Imi amintesc durerea și nervozitatea autorului, care nu se îndura să-și ciuntească opera. „Dura lex sed lex". A făcut-o în cele din urmă. Totuși, piesa „Apă vie" era prea frumoasă, prea emoționantă: a stîrnit gelozia unor confrați. Imi aduc aminte că la premiera piesei, jucînd un rol de bătrînică ce stă pe prispa unei căsuțe și rostește cuvinte calde și duioase, pornite din inimă, către fiul rătăcitor întors acasă, zdrobit de viață, am simțit deodată o mișcare bruscă, un mormăit brutal, frîngînd tăcerea mormîntală care se așternuse peste publicul cuprins de emoție și care asculta cu sufletul la gură; era un confrate scriitor care nu mai putea suporta emoția ce-l cuprinsese și care pronostica succesul piesei. A părăsit sala zgomotos. „Vai! Homo homini lupus!"

Dar cu digresiunea asta, ne-am depărtat de creațiile lui Storin, de Vulpașin al său din „Domnișoara Anastasia" a lui George Mihail Zamfirescu, alături de Maximilian, care juca pe Ion Sorcovă, și de Nora Piacentini — azi decedată —, întruparea însăși a duiosului copil Luca Lacrimă, și de Sorana Țopa, minunată și sinceră personificație a Nastasiei. Capodopera lui George Mihail Zamfirescu a adus și teatrului nostru și autorului său glorie și mulțumire artistică.

S-au risipit toate ca fumul, toate. Dar atunci au fost clipe de mare dăruire artistică, de bucurie înălțătoare. A mai rămas și astăzi o dîră pentru cei care le-au trăit.

Storin a mai jucat pe Crofts din „Profesiunea d-nei Warren" unde repartizați în felul următor: Maximilian-Pastorul, Finți-Frank, Marietta Sadova-Vivi, Manolescu-Praet și cu mine în rolul titular, am obținut cu toții unul din cele mai îndreptățite succese. După unele aprecieri, se pare că a fost unul din cele mai hotărîtoare ale carierei mele, fiindcă publicul, obișnuit să mă vadă interpretînd regine, contese, a fost surprins de compoziția realistă a femeii din popor care-și croiește drum în societate prin ferma ei voință de luptă, prin bunul ei simț, printr-o înțelepciune făurită în contact cu realitățile înconjurătoare. D-na Warren, așa cum am înțeles-o eu din textul lui Shaw, nu este o ființă abjectă prin profesiunea pe care a adoptat-o, fiindcă aceasta îi fusese impusă de viață. In ce fel i-a fost impusă? Ne-o spune autorul. Nu voi insista aici. Dar este, în același timp, o mamă iubitoare: și-a crescut fata departe de ea, la școlile cele mai renumite, pentru a o scuti de turpitudinile vieții în a cărei vîltoare fusese tîrîtă ea. Și totuși, d-na Warren prin pana autorului, trebuia să suporte consecința purtării sale, în clipa cînd faptele săvîrșite nu mai aveau o scuză valabilă. Vivi, fata ei, dezgustată de profesiunea mamei sale, ar admite totuși pînă la un punct cele săvîrșite, înțelegînd vitregia împrejurărilor în care se zbătuse d-na Warren; dar nu poate ierta mamei sale faptul că-și exercita mai departe o profesiune în care nimic nu o mai silea să stăruie, odată ce avea o situație socială care o punea la adăpost de vicisitudinile vieții. Storin în Crofts a realizat un reprezentant autentic al clasei bogătașilor, din rîndurile nobilimii engleze, care, plini de cinism și brutalitate, își înmulțesc capitalurile prin speculații murdare, culegînd, fără a munci, beneficii enorme pe spinarea muncitorimii secătuite de sărăcie și foame.

Frank-Finți, ușuratic, îndrăzneț și îndrăgostit superficial de Vivi-Marietta Sadova, completa, alături de Pastorul-Maximilian, aiurit și buimac, distribuția ce a contribuit la marele succes al piesei, care a cunoscut (la creare) treizeci de reprezentații consecutive cu săli arhipline. De ce? Piesa oglindește și biciuiește cu vigoare și cu umor, totodată, moravurile sociale. Caracterele bine diferențiate sînt conturate cu claritate, cu forță. Actorul este lămurit de autor.

Constat că m-am antrenat și am stăruit prea mult asupra acestei piese. Dar cum aș putea să mă împiedic de a revedea, ca și cînd ar fi aievea, decorurile, interiorul și grădina din jurul cottage-ului de lîngă Londra? Pot eu să nu-mi amintesc repetițiile de pe scena Grădinii de vară, fostul parc Oteteleșeanu, din dosul Telefoanelor? Fiindcă acolo ne dusese mutarea forțată din Pasajul Comedia. Pînă ce transformarea sălii Societății de Tir nu era terminată, neavînd unde să ne adăpostim, organizasem o stagiune de vară în grădina Oteteleșeanu. Ziua repetam, seara jucam. Repetițiile mergeau greu. Unii nu aveau încredere deplină în text, în posibilitățile mele de a juca rolul. Maximilian

susținea scoaterea piesei din repetiții, eu, fiind în cauză, eram în panică. Tony ezita. Regizorul, Soare Z. Soare, nu îndrăznea să-și impună părerea în fața asociaților nehotăriți și nemulțumiți. Numai Storin, care a asistat la repetiții, stînd în grădină, s-a ridicat deodată și susținînd cu convingere încrederea în piesa lui Shaw, a făcut să se decidă menținerea ei în repertoriu. Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin i-a datorat acest mare succes. Și fiindcă am ajuns la popasul nostru estival pe scena parcului Oteteleșeanu, acolo unde ani de zile triumfaseră opereta și idolul ei Leonard, mă simt datoare să amintesc o pățanie a noastră în acel loc.

Mi-am propus să vorbesc și de insuccesele noastre. Un astfel de insucces — și ce insucces ! — a fost încercarea noastră de a amuza publicul din Grădina de vară în fiecare seară jucînd comedie și alegînd piesa „Inapoi la școală". Subiectul ? Intr-o localitate balneară, sezonierii nu găsesc case de locuit. Soluția era de a-i găzdui într-o școală rămasă goală în timpul vacanței. In dormitor, pe paturile aliniate, vizitatorii trebuiau să dea impresia că s-au întors la școală. Adică autorul francez (nu-mi amintesc numele) ar fi vrut ca interpreții să dea aparența că resimt sufletește ecoul îndepărtat al timpului petrecut în tinerețe și probabil să acționeze conform situației. Dar noi, spun noi fiindcă eram și eu printre cei vinovați, noi nu izbuteam să ne mlădiem și să ne adaptăm zburdălniciei pe care o cerea vîrsta fragedă a școlarilor, cărora le luasem locul în dormitor. Rîsul nu a fost delectabil pentru public, căruia încercam în zadar să-i comunicăm o veselie și un avînt tineresc nesincer. A ris poate de noi, dar nu cu noi. Și piesa a fost curînd retrasă de pe afiș.

Am întrerupt însă gîndurile despre Storin. Multe și felurite roluri a jucat Storin. In „Don Carlos" de Schiller, a fost un subtil rege Filip. Alături de Maria Ventura a întruchipat un îndrăgostit calm, cu nuanțe estompate de profundă stăpînire interioară, în piesa „A iubi" de Géraldy. Intr-o altă piesă de Géraldy, „Nunta de argint", am jucat împreună : eu pe mama, Storin pe tatăl lui Finți și al Mariettei Deculescu, cei doi copii care, conform legilor firii, se îndepărtează de căminul părintesc spre marea și egoista deznădejde a celor ce-i crescuseră. Jucarea acestei piese i se datorează tot lui Storin. La alcătuirea repertoriului și a planului de muncă intrase în discuție și piesa „Nunta de argint". Maximilian susținea că eram prea vîrstnică pentru acel rol ; Storin susținea contrariul. Distribuția trebuia făcută în mod echilibrat ținînd seama de necesitatea de a împărți trupa în așa fel ca o parte să poată pleca în turneu. Acest argument a biruit. O parte din trupă a plecat în turneu, noi ceilalți am jucat „Nunta de argint", un mare succes pentru toți interpreții. Reluată în repetate rînduri, jucată în turnee triumfale în toată țara, am interpretat-o și cu prilejul sărbătoririi mele pentru 30 de ani de activitate în teatru...

Dar ora este înaintată. Conferința pe țară a directorilor de teatru continuă. Am reintrat în ședință. Firul amintirilor noastre comune se întrerupe. Totuși, întorcîndu-mă acasă, am rămas sub influența răscolitoare a trecutului companiei noastre și a succeselor obținute de unii și de alții dintre noi, și continuam să mă gîndesc mai departe la tovarășii de atunci...

TURNEUL MARELUI ARTIST
C. NOTTARA

SALA „ELPIS"

NUMAI 2 REPRESENTAȚIUNI

Marți 29 Aprilie

SE VA JUCA

OEDIP REGE

(Ο ΟΙΔΙΠΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ)

Tragedie în 5 acte de Sophocle, traducere în versuri de Edgard Aslan

PERSOANELE:

Oedip, Regele Atenenl	—	D-nu C. NOTTARA
Creon	—	„ P. Petrone
Tiresias	—	„ V. Kuzinski
Preotul lui Joe	—	„ C. Dimitriu
Un sol	—	„ V. Boldescu
Un trimis	—	„ I. Vasiliu
Un vechiŭ sclav al lui Laius	—	„ S. Petrescu
Corifeul	—	„ Al. Mavrodi
Jocasta	—	D-na V. Kuzinski
I Thebană	—	„ Z. Condurato
II Thebană	—	„ E. Petrone

Preoți, Thebani, Thebane, Servi, Popor

Costumele și accesoriile Teatrului din Iași

Prețul locurilor: Loja 16 lei, Stal I 4 lei, Stal II 2 lei.

Inceputul la 9 ore seara

A 2 Representațiune Mercuri 30 Aprilie 1903

Biletele se găsesc de vînzare în Librăria „Română" Dimitrie Nicolaescu

TEATRUL NAȚIONAL

SOCIETATEA DRAMATICĂ

DUMINICĂ, 24 SEPTEMBRE 1895

SE VA REPRESENTA

HAMLET

Tragedie în 5 acte și 14 tablouri de SCHAKESPEARE, tradusă de GR. MANOLESCU

Musica de D-nu [illegible]. — Decoruri noui de D-nu [illegible]. — Costume de D-nu [illegible].

DISTRIBUȚIA

Claudiu, rege al Danemarcei	D-nu P. Velescu	Francisco, Bernardo	D-nu I. Cuțarida, „ N. Vasilescu
Hamlet, prinț al Danemarcei	„ C. I. Nottara	Umbra tatălui lui Hamlet	„ Al. Matescu
Polonius	„ I. Niculescu	I-iul gropar	„ Al. Catopolu
Laert, fiul său	„ C. Costescu	Al II-lea gropar	„ I. Jianu
Horațiu, amicul lui Hamlet	„ G. Cârjă	Osric	„ G. Dimitriu
Rosencrantz	„ Ar. Demetriade	Un lord	„ V. Cernat
Guildenstern	„ V. Alexandrescu	Un trimis	„ Al. Popescu
Voltimand	„ C. Mărculescu	Un curier	„ Demetrescu
Cornelius	„ E. Culian	Un preot	„ Ach. Georgescu
Marcelus, oficer	„ Th. Petrescu	Getruda, mama lui Hamlet și regina Danemarcei	D-na A. Ciupagea
Ducele, Un actor	„ I. Petrescu	Ofelia, fiica lui Polonius	D-na Ar. Romanescu
Lucianus	„ Ach. Georgescu	Ducesa	D-ra Z. Ștefănescu

Segniori, dame, soldați, popor, actori.

INCEPUTUL LA ORELE 8 SEARA PRECIS

PRECIURILE CU SEARA

Loje avant-scenă lei 30; loje rangul I (Benoar) lei 25; loje rangul II (Bel-étage) lei 20; loje rangul III lei 12. Stal rangul I lei 5; stal rangul II lei 4; stal rangul III lei 3. — Galeria 1 leŭ.

Casa este deschisă în tóte ḑilele de la orele 10 a. m. până la 1 p. m. și în ḑiua de spectacol de la 10 a. m. până la 1 p. m. și de la 4 ½ — 10 séra.

Marți, 26 Septembre 1895,

Se va representa **HAMLET**, tragedie în 5 acte.

ÎN CURÊND SE VOR REPRESINTA:

CU MINTEA FETELOR | IACOBIȚII | SCRISORI DE DRAGOSTE

Nottara în scrisori și documente

Personalitatea și cugetarea marelui actor C. Nottara, a cărui îndelungă și strălucită carieră a fost evocată în toamna anului trecut, cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la moarte, sînt încă necunoscute publicului în datele lor esențiale. Portretul artistului a fost creionat, pînă acum, mai mult în liniile vieții și realizărilor lui, așa cum ele pot răzbate — nu totdeauna cu precizie — din amintirile celor ce l-au cunoscut și admirat. Cei care — din ce în ce mai rar astăzi — i-au stat aproape, au adus și pot aduce unele mărturii privitoare la greutățile cîte a avut să îndure și să înfrîngă, la necazurile cîte a trebuit să și le înăbușe C. Nottara în viața lui de toate zilele, pentru a apărea, desprins parcă de ele, discret și distins, în public, — în relațiile cu lumea și pe scenă.

*„Amintirile" sale, publicate în viață fiind, aduc și ele o imagine destul de vagă a acelui amar cadru de viață și de creație în care i-a fost dat, vreme de aproape 60 de ani, să se miște. Aceste „Amintiri" se cer astăzi, de altfel, confruntate cu manuscrisul lor (trei caiete legate în piele), față de care îngrijitorii ediției * au operat adesea stilizări și selectări, după criterii în parte discutabile. O seamă de alte note, cu caracter memorialistic, ca și paginile unui proiect nou de amintiri, lăsate de actor, în care sînt schițate punctele unor capitole care au scăpat ori nu au fost cunoscute îngrijitorilor, trebuie neapărat avute în seamă atunci cînd se va încerca reeditarea „Amintirilor" și scrierea unei biografii a maestrului. Alături de ele se vor putea așeza, cu mare utilitate, și mărturiile de alt ordin ale artistului și ale contemporanilor lui, așa cum le putem descoperi în vasta corespondență, în notele intime, jalbele, cuvîntările și scrierile lui Nottara — nici acestea din urmă, toate, publicate.*

Unele din aceste prețioase materiale documentare se află astăzi în colecția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.P.R.,; altele sînt păstrate, dar încă neorîn-

*„Amintirile" lui C. Nottara au fost îngrijite pentru editare de Ioan Massoff și Tatiana Nottara.

*duite și necomunicate, în arhiva familiei actorului; multe, desigur, răzlețite în alte arhive particulare știute * sau neștiute.*

Cunoașterea lor ar ridica vălul lăsat peste multe laturi ale personalității lui C. Nottara. In bună măsură ele ar lumina cu amănunte biografice și personalitatea altor mari artiști contemporani cu dînsul; ar înlesni cunoașterea mai deplină a atmosferei sociale și culturale în care aceștia au trăit și creat, ar înlesni cercetătorilor de astăzi munca pentru descifrarea orizonturilor artistice și concepțiilor despre artă ce-i anima, ca și pentru stabilirea măsurii în care ei au urmat și îmbogățit tradiția artistică a înaintașilor.

Comunicăm, mai jos, cîteva din nenumăratele „hîrtii" lăsate de C. Nottara și aflate în arhiva familiei sale. Ele aparțin unor foarte diverse epoci din cariera maestrului, dar sînt revelatoare pentru cunoașterea timpuriei vocații artistice a maestrului (scrisoarea necunoscutei V. I. Z.), a pasiunii nealterate nici de nevoi, nici de boală, pe care maestrul o nutrea pentru arta sa (scrisoarea către fiul său C. C. Nottara, ciornele petițiilor adresate, în ultima epocă a vieții sale, Direcției Teatrului Național, bolnav fiind) și pentru cunoașterea, în parte, a convingerilor teoretice pe care actorul și profesorul Nottara le nutrea despre arta teatrului. Ni se pare că aceste cîteva, din multele documente din care au fost selectate, desenează cadrul de viață și trăsăturile portretistice ale unui mare artist ce-și așteaptă biograful.

Fl. T.

*

7/XII/915

Domnule Nottara,

Am o bucurie nespusă fiindcă am prilejul să te felicit pentru ziua de astăzi cînd în teatru ești sărbătorit pentru talentul și munca ce ai dăruit 40 ani artei dramatice.

Eu însă te felicit și pentru timpul cît ai făcut „actorie" în clopotnița bisericei Sfinții Voevozi (e vreo 45 ani de-atunci).

Iți mai amintești cînd puneai nasul cel mare și apăreai la ferestrele clopotniței unde strîngeai copiii mahalalei? și preoteasa lui Popa Hristache în scurteica cu blană lua la goană și pe actor și pe spectatori?

Dar mătușica cînd îți zicea: „Costică, Costică, iar te-ai dus; uite mă omori cu zile!"

Ce timpuri! ce amintiri frumoase de sburdălnicia copilăriei.

Incă odată, primește felicitările uneia cu care ai copilărit, și acum cu părul alb.

V. I. Z.

cu o lacrimă de bucurie

*

Brăila, 2 aprilie 1902 martie

Iubite Costicuță,

A dintîi grijă a mea a fost să-ți scriu imediat ce am descins la hotel, sosind în Brăila.

O să stăm aci două zile, azi și mîine, și Joi plec la Galați, unde o să joc chiar seara. O să te pui în cunoștință cît timp o să stau acolo.

M-am plictisit grozav cu umbletul ăsta de colo pînă colo; aș vrea să cîștig ce oi cîștiga și să mă întorc mai curînd acasă. Dacă nu mi-ar fi de chirie nu aș mai sta un minut, dar trebuie să încropesc cîteva sute de lei ca să plătesc la Credit ceva din chirie căci Vladimir nu știe de glumă. Tu nu le pricepi astea pînă acum, dragă băiete, dar mai tîrziu o să vezi și tu cît de greu se trăiește în lume și cu cît sacrificiu și muncă își tîrăște omul sărac traiul. Nu e glumă cu viața și cu nevoile ei, de aceea omul, de mic copil, trebuie să-și dea osteneala să învețe carte ca să aibă o carieră sau un meșteșug; căci altmintrelea rămîne muritor de foame. Să nu crezi tu că toată viața merge cum e cînd ești mic. Nu. Și eu, acasă la tata și la mama, gîndeam că nu o să am grijă de

---

* Acad. T. Vianu a comunicat, de pildă, cu prilejul comemorării actorului, trei din patru scrisori, cîte deține în arhiva d-sale, în broșura „C. Nottara—omagiu", editată de Teatrul Național „I. L. Caragiale", București, 1955.

nimic toată viața, și mă lăsam în voia lenei uneori; dar cînd am priceput că cu mare greutate își face rost în lume omul sărac, atunci a trebuit să mă lupt și să muncesc îndoit, ca să ies la liman. Deaceea învață și fii silitor și cu vioara, pentru că cine știe ce carieră o să iei. In orice caz, de ce te vei apuca trebuie să fii om destoinic ca să poți birui nevoia vieții. Uită-te la mine cum alerg de colo pînă colo. Ce cîștig la Teatru nu ajunge, mai ales că de la an la an mi-a tăiat mereu leafa. Fii cuminte, învață, studiază vioara și să vezi ce bine o să-ți prindă și ce fericiți o să ne faci.

Te sărută papa Costică.

*

Sînt un actor fără noroc. Fiindcă dumneavoastră ați fost așa de amabil și mi-ați înlesnit prilejul să joc pe Eduard în piesa „Richard" și să dovedesc încă destoinicie în creația ce i-am făcut și pentru care am primit frumoase felicitări și mulțumiri din partea dumneavoastră — pentru care și eu vă mulțumesc cu multă recunoștință — acum mă văd nevoit cu destulă părere de rău, să vă mai rog să-mi îngăduiți să fiu înlocuit cîtva timp cu domnul Calboreanu în rol, pînă ce va mai trece valul ăsta de frig și voi putea fără primejdie vădită să-mi reiau rolul. Voi avea grijă ca la vremea hotărîtă să anunț direcția de scenă ca să îngrijească a-mi pune iar numele pe afiș.

Totodată vă cer voie a vă anunța că în Martie, dumneavoastră ați hotărît să faceți aniversarea la *Fîntîna Blanduziei* care de la 1884 și pînă azi s-a reprezentat de 100 (de

Ciornă a uneia din ultimele scrisori ale lui C. Nottara

ori) și vă spuneam la ultima întrevedere, în biroul dumneavoastră, că aș fi foarte fericit să mai apar încă o dată în Horațiu, rol pe care l-am creat atunci; și țin să vă aduc la cunoștință că odată cu aniversarea de 100 de ori de la reprezentația Fîntînei Blanduziei împlinesc și eu 50 de ani de cînd am creat pe Horațiu...

*

...Cînd eram sănătos (voinic) și în plină activitate teatrală, ani de-a rîndul dumneavoastră ați avut bunăvoința să însemnați prin cronicile din Viitorul și L'Indépendance (să-mi faceți elogii) pentru succesul ce obțineam cu interpretarea rolurilor mele. Acum de cînd cu nenorocirea spasmelor ce am căpătat, abia m-am strecurat pe scenă, cînd erau mai blajine, astfel că am putut juca în „Viforul" de vreo cinci ori... iar anul trecut am avut mulțumirea să apar în regele Eduard din „Richard al III-lea", piesă cu care ați inaugurat activitatea dumneavoastră de director al Teatrului Național și apoi în Horațiu din „Fîntîna Blanduziei", pentru jubileul de 50 de ani de la prima reprezentație a piesei, precum și a rolului ce l-am creat.

In stagiunea asta însă, pînă acum, sînt pus tot în neputință de a vă cere să-mi fac reintrarea cu vreun rol din marele meu repertoriu (fiindcă spasmele s-au tot complicat cu niște dureri, sînt bolnav). Nădăjduiesc însă că pînă în cele din urmă, eu și d-rul Manta vom învinge suferința (ce mă ține în clește) a trupului sau mă va învinge ea pe mine și atunci nu va rămîne decît să pornesc pe calea de unde nici un călător nu se mai întoarce, cum ziceam în „Hamlet" în sutele de reprezentații ale acestei piese, pe care am jucat-o pe toate scenele din țară... *

*

Pe lîngă repertoriul curent, alcătuit din piese care să atragă publicul la teatru..., este neapărat nevoie de un repertoriu stabil care să constituie zestrea teatrului ; un repertoriu ales care să fie totodată pildă de factură teatrală pentru autorii dramatici precum și aparatul necesar cu care să se formeze noi actori. (Pentru că cu un repertoriu mai mult comercializant, nu poți). Afară de asta, teatrul trebuie să fie la fel ca și un muzeu de pictură și de sculptură. După cum acolo stau (în ochi) la locul de onoare capodoperele atîtor artiști, cu scopul de a forma un gust estetic general, tot așa trebuie să fie aduse pe scenă, în fața publicului, piesele cele bune, rămase pentru totdeauna în repertoriu, cu care să se facă educația atît a publicului cît și a autorilor și actorilor.

*

In orice carieră, cînd te pune la retragere sau te retragi singur, nu mai poți avea nici plăcerea, nici obligația de a mai exersa funcțiunea ce ai avut ; — de pildă, un general pus la retragere nu mai e chip să fie general propriu-zis, căci nu mai are ce comanda, oricît ar fi el de sănătos și vînjos ; pe cîtă vreme actorul, numai sănătate să aibe, tot își poate satisface pasiunea rămasă tînără în el, pe vreo scenă oarecare, și astfel mai poate gusta din succesul de teatru care rămîne pentru dînsul cultul lui nealterat.

*

Mai întîi de toate, creațiunea unui rol trebuie să-și aibă originalitatea sa. Actorul care se slujește de modele străine în compunerea rolului ori introduce în jocul său accente, intonații, gesturi și atitudini împrumutate de la alți actori ori se repetă pe sine însuși, are cel mult măgulirea de a fi făcut o (bună) pastișare.

Am cătat, pe cît am putut, să feresc creațiunile (rolurilor) mele de orice influență străină ; am avut ca principiu să aleg modèlele pentru rolurile mele din actualitatea care mă înconjura, fiindcă actorul trebuie să fie un... **

*

— Cînd ați rîs și cînd ați plîns cu adevărat pe scenă ? ***

— Batista mea a rămas uscată ; batistele publicului au fost umede de lacrimi.

Publicul nu trebuie sustras de la continuitatea emoției căpătate prin plînsul actorului. Constatînd că plînge cu lacrimi adevărate — că-i joacă lacrimi în ochi — nu mai e atent, deoarece constată un lucru care trebuie să-i rămîie ascuns. Fiindcă actorul nu trebuie să arate mijloacele prin care emoționează.

---

*Cele două texte din urmă sînt ciorne ale unor scrisori și prezintă foarte multe ștersături și reveniri. Am expurgat mare parte din aceste reveniri pentru a lăsa fraza fluentă. Nici una din ciorne nu poartă dată; e de presupus din conținutul lor că aparțin ultimilor ani de viață ai actorului.

**Textul notei, scris pe o hîrtie razleață. se încheie fără a fi terminat.

***Intrebarea e scrisă de o mînă străină. Numai răspunsul aparține lui Nottara.

Aripile cresc în văzduh

Prezența în actualitate a artistului nu este un imperativ dogmatic, ci o condiție a creației estetice din care artistul nu poate evada. El este vrînd nevrînd martorul timpului său, martor cinstit sau mincinos, profund sau superficial, dar în chip necesar — martor.

Invinuirea că literatura pe care o numim istorică reprezintă o „evadare" în trecut e — în cazul operelor de valoare — absurdă. E mai mult decît probabil că „Don Carlos", de pildă, ar fi părut neinteligibil contemporanilor lui Filip al II-lea, în vreme ce contemporanii lui Schiller au găsit în piesa aceasta „istorică" satisfacții și îndemnuri determinate tocmai de caracterul ei actual, de prezența puternică a scriitorului în actualitate. Literatura istorică de valoare e o literatură prin excelență politică — aș spune chiar agitatorică —, e o literatură a contemporaneității.

Mai degrabă poate ieși artistul, într-o oarecare măsură, din prezent, printr-o mișcare de anticipare. E cazul atîtor creatori mari, neînțeleși în timpul vieții, pentru că anticipau cu o generație și uneori mai multe, moduri de sensibilitate și de percepere a realității. (Nici aici, bineînțeles, nu poate fi vorba de „evadare" din actualitate, ci dimpotrivă, de o maximă aderență la ea, pînă la epuizarea ultimelor ei semnificații, pînă la intuirea posibilităților ei nemanifestate încă).

Ceea ce caracterizează în această chestiune a actualității o literatură militantă ca a noastră, e, așadar, convingerea și *voința* scriitorului de a desprinde din actualitate aspectele ei esențiale, efortul lui *conștient* de a contribui la rezolvarea problemelor considerate majore de către poporul său și umanitate. Aici se găsește justificarea îndrumării tematice, acceptată de scriitor nu ca o intervenție arbitrară în evoluția sa, ci ca un sprijin lucid și atent. Busolă și nu bici.

Faptul că partidul arată scriitorilor că au datoria să atace problemele mari ale zilelor noastre și să-și îndrepte, în primul rînd, atenția asupra aspectelor esențiale ale construirii lumii noi e firesc. Nu văd ce neghiob s-ar putea supăra sub pretextul încălcării libertății de creație. Aceasta este însăși una din legile muncii scriitorului de azi. Dar atunci cînd aceste adevăruri cunoscute sînt reluate în revistele de breaslă, în articole-fluviu în care fiecare frază reproduce de fapt cuprinsul celei precedente ; atunci cînd în lungi discuții — fie în coloanele acestor reviste, fie în ședințe zise „de lucru" — fiecare vorbitor în parte reia și încearcă să demonstreze ceea ce toată lumea știe, nu poți să nu ai sentimentul penibil că se bate pasul pe loc.

Ceea ce trebuie știut, ceea ce trebuie în adevăr discutat sînt dificultățile și posibilitățile legate de tratarea marilor teme ale actualității.

Ceea ce-i necesar să rezulte din aceste discuții, este un *climat prielnic* îndrăznelii creatoare — pentru că altfel primejdia mediocrității, a poncifului și a rețetelor va plana asupra literaturii noastre.

Ceea ce trebuie să se audă e cuvîntul criticii.

Cred că una din condiţiile cele mai însemnate, pentru ca scriitorii noştri să-şi poată duce la capăt misiunea înaltă pe care o au, este existenţa unei critici competente, constructive, pasionate şi de o mare probitate.

Sînt necesare cercetările de istorie literară — şi spiritul serios în care au început să fie întreprinse asemenea studii, în ultimul timp, reprezintă o certă victorie ; sînt necesare cronicile oneste ; pot fi acceptate, la rigoare, chiar şi pamfletele iscate pe pretextul unei intenţii insuficient de limpede exprimată, dar ceea ce aşteptăm în primul rînd de la critică sînt totuşi *ideile*. Vii, noi, curajoase, deschizătoare de drumuri. Mai ales în materie de literatură dramatică, unde inerţia conformistă pare a fi prins solide rădăcini. Din păcate, critica noastră, aplicată la actualitate, manifestă deseori o reală penurie de idei, pe care gongorismul exprimării, hazul unor ironii şi citatele puse ca să demonstreze cultura criticului nu pot s-o ascundă. E nevoie de critici animatori.

De ce să nu spunem deschis că în munca sa, scriitorul de teatru are de întîmpinat nu numai greutăţile propriilor sale confuzii, nu numai dificultăţile ridicate de cunoaşterea insuficientă încă a materialului pe care-l tratează, dar deseori şi rezistenţa unei anumite critici leneşe, plate, suficiente, lipsite de entuziasm şi de pasiune pentru idei. Ar fi util ca aceşti critici — dacă într-adevăr soarta literaturii noastre le stă la inimă — să se substituie pentru o clipă scriitorului, pentru a-şi da seama cît de paralizantă poate fi, pentru spiritele mai timide şi îndeosebi pentru tineretul care acum se ridică, o asemenea îngustime de vederi şi de sensibilitate.

E zadarnic să tunăm şi să fulgerăm împotriva schematismului şi convenţionalului, atita timp cît orice părăsire a locului comun (fac menţiunea pentru criticii „binevoitori" că părăsirea locului comun nu înseamnă „goana după originalitate cu orice preţ") este întîmpinată cu neîncredere, cu teamă de răspundere, mărturisită sau nu.

Este zadarnic să pledăm pentru îndrăzneală în creaţie, atunci cînd textul unei lucrări literare e puricat cu lupa vînătorilor de mici greşeli. Frica nu înseamnă principialitate. Principialitatea e o atitudine activă — şi nu o cuminţenie placidă. Aceasta, mai ales în artă.

Este zadarnic să discutăm despre teatru dacă nu ţinem seama de legile lui specifice, de posibilităţile şi limitele sale, dacă nu ştim să-l citim şi dacă-l judecăm aşa cum se judecă un roman. (Intre paranteze fie spus, cred că teatrul, prin esenţă şi prin travaliul intim al dramaturgului, e mult mai aproape de poezie).

Este zadarnic să discutăm despre actualitate dacă o confundăm cu actualitatea gazetărească. Numai timpul de elaborare interioară a unei opere depăşeşte de multe ori un an. Alteori cuprinde o viaţă.

Este zadarnic să cerem lucrărilor literare pe teme actuale profunzime şi garanţie de durată, dacă nu vom insista asupra faptului că această actualitate nu devine cu adevărat artistică decît în clipa cînd integrează în plămada ei marile semnificaţii umane.

Concluzia ? Pentru ca literatura noastră să facă faţă misiunii de martor cinstit al vremii ei, cred că e necesară, între altele, crearea unui climat de efervescenţă artistică, de pasiune în căutări, de efort colectiv spre mai sus. Aripile nu cresc pe pămînt, ci în văzduh.

Ştiinţă sau empirism?

De bună seamă că, în ultimii ani, teatrul a făcut progrese remarcabile la noi. In primul rînd, faptul se datoreşte condiţiilor speciale care au fost puse la dispoziţia actorului pentru a-şi îmbogăţi munca lui profesională.

Munca artistică se bazează astăzi, în teatru şi institut, pe o metodă ştiinţifică, metodă care — în spiritul lui Stanislavski — trebuie să fie aplicată creator, studiind cu grijă şi cu dragoste toate problemele legate direct sau indirect de actul de creaţie. Fenomenul creaţiei artistice nu începe şi nu sfîrşeşte cu actul de creaţie în sine. Acesta nu se poate petrece — din punctul de vedere al metodei ştiinţifice — în condiţii spontane şi izolat. El reprezintă un moment de vîrf din graficul muncii de creaţie şi este în funcţie directă de o seamă de condiţii fundamentale.

Actul de creaţie este rezultatul unei intense şi pătrunse munci artistice, ştiinţifice, dirijate. El se petrece în punctul unde se confruntă conştiinţa artistică a actorului cu studiul şi munca lui creatoare. Stanislavski a răsturnat concepţia veche, empirică, prin care actorul se revela *în spectacol, ca un miracol. In lecţiile lui de regie, acest mare om de teatru, care ne-a lăsat monumentala lui experienţă pentru a o confrunta cu a noastră şi a ne-o însuşi, spune un adevăr care trebuie să stea pe frontispiciul oricărui teatru :* „Teatrul începe din clipa în care, sculîndu-vă de dimineaţă, v-aţi întrebat ce trebuie să faceţi în timpul zilei, pentru a avea dreptul să veniţi cu conştiinţa curată la repetiţii, la lecţii, la spectacole" [1].

Această „conştiinţă curată" *a actorului trebuie să fie cea mai importantă cucerire spre care să tindem a o realiza, ca o condiţie primordială a creaţiei. Prin conştiinţa lui curată, actorul devine un ucenic fidel al metodei ştiinţifice în munca artistică. Fără această conştiinţă curată, actorul se complace în şabloane sau cade în manierism, iar actul lui de creaţie, datorită unui fel empiric sau pragmatic de a munci, se va resimţi, nu va convinge, va pluti ca o navă fără cîrmă.*

„AMBIANŢA SOLEMNĂ" — CONDIŢIE FUNDAMENTALĂ

Munca ştiinţifică — în teatru, ca în orice sector de muncă creatoare — nu se poate realiza fără a satisface, în prealabil, anumite condiţii fundamentale, fără a-i realiza actorului acea „ambianţă solemnă" *considerată de Stanislavski absolut necesară, şi în lipsa căreia* „procesul creator de trăire scenică" *nu se poate împlini. Pentru aceasta, e necesar ca actorul să găsească în scenă decorurile şi recuzita puse la punct, o curăţenie desăvîrşită, la repetiţii ca şi la spectacol, precum şi să simtă permanent în jurul lui grija de a-i economisi timpul de lucru.*

Principalul organizator al acestei „ambianţe solemne" *este regizorul care, ca* „gazdă a spectacolului", *este, în aceeaşi*

---

[1] *N. Gorceakov,* Lecţiile de regie ale lui K. S. Stanislavski, pag. 44, E. S. P. L. A., 1955.

măsură, responsabil față de „oaspeții săi, spectatorii", *ca și față de actori* „care poartă pe umerii lor întreaga răspundere artistică și ideologică a reușitei spectacolului".

Aceasta este una din sarcinile principale și de ansamblu ale regizorului care, la noi, cam lasă de dorit sau se satisface în mod empiric. In primul rînd, nu avem foaieruri de repetiții convenabile, iar munca de repetiții se face neorganizat. Din cauza aceasta, îndeobște, actorul este pus în situația de a repeta mecanic, fără plăcere, în locuri friguroase, fără aer, înghesuit într-un mobilier care nu are nici o contingență cu „ambianța solemnă" *a piesei în care repetă. Nu sînt orînduite prea bine orele de repetiții, ele planificîndu-se la fel de empiric, în zile în care actorii au seara spectacol, încît, sînt unii care repetă cîte 4—5 ore istovitoare, pentru ca terminînd repetiția să intre după o jumătate de oră în spectacol. Nu se întreabă oare regizorii, cum vor putea actorii să-și creeze acea tensiune sufletească necesară actului de creație, cînd intrarea lor în scenă e bruscă, după ce ies obosiți fizicește din repetiție ? Ca să nu mai pomenim și de acele cazuri, mai ciudate, în care unii actori fac naveta între foaieruri, de la o repetiție la alta, între timp mai trag o fugă și pînă la radio, ca să imprime, și vin în ultima clipă, cu sufletul la gură, ca să intre în spectacolul de seară. Este un record acesta, fără îndoială, dar nu poate fi o treabă serioasă, nici la repetiții, nici la radio și nici la spectacol !*

Sînt convins că regizorii noștri l-au citit pe Stanislavski. Dar, nu cumva unii dintre ei l-au citit superficial, aprobîndu-l din condescendență, fără a-și însuși sfaturile lui de bătrîn om de teatru, de vreme ce aceștia nu-și pot achita îndatoririle lor organizatorice și nu izbutesc „să asigure la fiecare repetiție o atmosferă creatoare pentru ca în actor să se nască un personaj viu, viabil, logic, activ și care să trăiască puternic întîmplările piesei"[1]. *De ce se vorbește atunci de metodă științifică în munca artistică, dacă regizorul nu dă importanță condițiilor fundamentale ale acestei munci, forțînd actorul să lucreze crispat, mecanic și în condiții istovitoare ? Cînd Stanislavski a cerut regizorului să organizeze cu grijă și cu* dragoste *repetițiile actorilor,* economisindu-le în mod științific timpul, *s-a gîndit oare acest regizor că actorul lucrează bine atît timp cît programul lui e judicios folosit ? Dacă munca se* **duce în** *condiții anevoioase, atunci actorul iese din atmosferă și relațiile dintre regizor și actor — în loc să se împlinească în actul solemn al muncii creatoare — se înăspresc, actorul își pierde încrederea în regizor, căci nu se va putea realiza artisticește. Cît e de necesară această* „ambianță solemnă" *în munca artistică se poate vedea din atîtea spectacole care sînt reci, rigide, bine realizate tehnic dar automatizate, căci actorul nu a fost* încălzit pe dinăuntru, *nu și-a găsit — din repetiții —* ambianța solemnă *care face să se topească rolurile în acel tot simfonic, care este garanția artei adevărate.*

Această „ambianță *solemnă", presupunînd că a fost creată inițial, trebuie întreținută pe parcursul spectacolelor. Unii din regizorii noștri — și acesta este încă un vestigiu al metodelor empirice de lucru — consideră munca terminată, odată cu primele spectacole de după premieră. Spectacolele rămîn să se desfășoare nesupraveghiat, încît culisele încep să devină zgomotoase și actorii nu se pot concentra. Din această cauză, actorii mai puțin scrupuloși cu conștiința lor artistică încep a deforma replicile de dragul unei* „poante", *scăzînd valoarea artistică a spectacolului. Toate acestea pornesc însă din lipsa de organizare științifică a muncii cu actorii, încă din faza repetițiilor.*

ROLUL ACTIV AL REGIZORULUI

Măsura și calitatea unui spectacol o dă regizorul prin conștiința lui profesională, prin pregătirea lui artistico-ideologică și prin modul în care își organizează munca. Regizorul dispune de condiții speciale care-i pun la dispoziție o documentație bogată, pe care o poate utiliza din plin, și un material uman actoricesc deosebit de ales. Unii regizori ies din cadrul și ambianța piesei, îmbătîndu-se cu documentația de dragul de a vorbi „ex cathedra". Apoi trec brusc pe scenă, fără a fi explicat fiecărui actor, în prealabil, cadrul în care se mișcă, sub pretextul că relațiile între om și decor, între om și recuzită se vor produce din confruntarea lor. Greșită

[1] *N. Gorceakov*, op. cit., pag. 219

și periculoasă această metodă empirică, care pretinde a fi științifică! Decorul și recuzita sînt eronat socotite simple accesorii; *ele fac parte integrantă din* detaliile și modul de viață *al personajului, din biografia acestuia. Intr-un fel se dezvoltă graficul psihotehnic al rolului cînd actorul se mișcă între obiecte care fac parte din felul de viață al personajului, și altfel cînd acestea nu sînt solicitate nici de firea, nici de situația lui socială, nici de replica lui. Actorul crește fals în rol, iar linia rolului se desfășoară alăturea de drum, din pricina unei concepții rigide, fals autoritare, pe care regizorul o impune. Autoritatea acestuia — absolut necesară și intim legată de reușita spectacolului — crește în măsura în care actorul pătrunde în intimitatea personajului, izbutind a-i afla și trecutul și viitorul. Pentru aceasta, regizorul trebuie să găsească metoda cea mai justă de a-l dirija, creîndu-i condițiile psihotehnice necesare.*

Sînt alți regizori care domină spectacolul dincolo de linia lui simfonică, *regizori cu o* personalitate actoricească dominantă *întratît încît* se joacă pe ei în fiecare rol. *In asemenea situații asistăm la spectacole monotone, în care toate personajele devin monocorde și trase la plombagină. Astfel de regizori îneacă personalitatea actorilor, le taie aripile de vulturi și îi transformă în păsări domestice. Mai este și o altă categorie, din care face parte acel soi de regizori care, încă de la primele lecturi la masă — mai înainte ca actorul să fi luat cunoștință de toate datele piesei și ale rolului —, fixează arbitrar,* „mari pauze regizorale", *iar apoi, trecînd cu repetițiile pe scenă, același regizor — dominat de un temperament nestăpînit — întrerupe actorii la fiecare replică, agitîndu-se ca un alter-ego al lor, scoțîndu-i astfel din atmosferă, enervîndu-i peste măsură. Actorul simțind respirația regizorului în ceafă, izbindu-se de el în scenă ca de o mobilă care nu e pusă la locul ei, nu se poate concentra, așteptînd să se termine repetițiile devenite un coșmar. Dar coșmarul continuă și în spectacol, din nefericire, căci regizorul apare în culise, la spectacol, și actorul îi aude de-acolo răsuflul greu de locomotivă:*

— Incet!... ssst!... pauză!... acum!... așaa!...

Actorul — care este excesiv de sensibil în timpul creației — este violentat, scos brutal din sfera concentrării lui, se rupe de pe linia de comunicare cu partenerul în scenă și, în cel mai fericit caz, devine un teleimprimator care înregistrează automat impulsiile teleghidate din culise de un regizor în transă...

Sînt și regizori care, timorați de personalitatea actorilor, sau, căutîndu-și dintru început — spre ușurință — o distribuție „tare", *dispar de la început, din repetiție, în spatele acestora, iar spectacolul se desfășoară neunitar, ca o simfonie în care se aud numai pianul și toba mare, atunci cînd partitura solicită tonul de ansamblu al viorilor.*

Problema distribuției este încă una din cele mai acute în teatrul nostru. Nu poate fi un regizor bun acela care nu știe să-și facă distribuția solicitată de text. Dar această premisă nu poate duce la concluzia ca regizorul să facă numai distribuții gigantești pentru a avea certitudinea valabilității lor. O distribuție bună înseamnă aceea în care actorul, mare sau mai mic, corespunde rolului a cărui perspectivă *regizorul este obligat a o avea de la început; cu atît mai mult cu cît el are sarcina* să muncească cu actorul, *mare sau oricît de mic ar fi acesta, bătrîn sau tînăr, pentru a-l conduce pe linia de gîndire artistică a piesei, în cadrul bine determinat al supratemei. Opera aceasta de finisare o face actorul sub îndrumarea directă a regizorului și indirectă a ansamblului în care trebuie să se topească.*

Pentru a realiza acest deziderat, regizorul trebuie nu numai să fi studiat sistemul de muncă științifică, nu numai să concentreze o documentație fabuloasă, nu numai să știe a găsi supratema și subtextul, dar să și aplice în mod organizat metoda cea mai bună; să dirijeze fără să domine; să conducă fără să dispară; să-și realizeze viziunea largă a spectacolului, dînd fiecărui actor perspectiva rolului său. Mai ales, să impună acea disciplină de repetiții și spectacol care nu admite toleranțe, cum sînt, bunăoară, repetițiile... fără actori. O repetiție în care lipsește un singur actor (nu vorbesc de cazul mai grav al actorilor care, din motive de împăunare, își îngăduie să lipsească fiindcă sînt „indispensabili" și nu pot fi ca atare sancționați) este infructuoasă. Stările sufletești care sînt exteriorizate în replică nu pot fi

create, pătrunse și transmise, indiferent dacă replica sosește de la actorul-personaj sau de la sufleur ori regizor.

Aș mai adăuga, la acest capitol, o anomalie în munca de regie și anume faptul că regizorul nu-și impune întotdeauna punctul de vedere în ansamblu, lăsînd scenografului libertatea și răspunderea pentru decor, iar muzicologului — sarcina muzicii spectacolului. Regizorul trebuie să aibă și viziunea cromatică și cea tematic-auditivă a spectacolului, pentru care răspunde solidar cu scenograful și compozitorul, tot așa cum răspunde pentru creația artistică, solidar cu actorii.

ACTORUL ȘI MUNCA CU SINE INSUȘI

Din acest empirism sau pseudoștiințifism care se reflectă uneori în munca regizorală, rezultă evident o serie de consecințe reportate în munca actorilor, atît a celor tineri cît și a celor mai vîrstnici.

*Actorii tineri crescuți în institut, unde au primit o educație artistică axată pe metoda științifică, se trezesc dezorientați în ziua în care constată că ceea ce au învățat nu se aplică întocmai în teatru. Dezorientarea aceasta îi refugiază pe unii în indisciplină și-i aruncă finalmente în meș*teșugărism. *Profesorii lor le poartă răspunderea pînă îi promovează pentru nobila muncă de actor și apoi, îndeobște, îi abandonează. Nu este oare o greșeală faptul că „maestrul" nu-și continuă legătura cu foștii săi ucenici și-i lasă izolați tocmai atunci cînd li se clatină încrederea în sistemul în care au fost instruiți? In imediata apropiere a acestei răspunderi urmează răspunderea regizorilor și a actorilor veterani, care nu știu să și-i apropie, să-i sfătuiască, să le lămurească nedumeririle, să-i crească mai departe. Izolați astfel, actorii tineri — dacă au fost promovați ca vîrfuri tinere, grație însușirilor lor speciale — se desprind repede de canoanele învățăturii lor, uită că* meseria aceasta se învață necontenit *și devin rutinari; ar vrea să urce ușor pe culmi, fără să „coboare"... în figurație.*

Figurația este o noțiune neagră, un fel de sperietoare, pe care acești „copii teribili" ai scenei o ocolesc cu grijă sau cu repulsie. Fenomenul acesta mi-a dat de gîndit și ar trebui să fie mai viu dezbătut pentru a scoate din sufletele celor tineri superstiția figurației. *Actorii mari au trecut și ei prin această etapă a figurației, care trebuie socotită ca adevărata* școală de ucenicie *în scenă. E vorba de* figurația activă *pe care ne-a învățat maestrul Paul Gusty să o iubim; figurația în care acest mare regizor ne utiliza pentru a ne descoperi calitățile actoricești din felul în care „figuranții" participau la evenimentele din scenă. Și din cînd în cînd îl auzeam:* „Tu, tu de acolo... uitați-vă la el, el nu face figurație! El joacă un rol!" *La următoarea piesă pe care o punea în scenă, maestrul Gusty încredința acestui figurant un rol. Actorii care nu au trecut prin această experiență, după un sfert de veac de „roluri prime", nu știu să închidă o ușă (nu e chiar atît de ușor!) sau ce să facă cu mîinile în scenă.*

Din cauza aceluiași empirism metodologic, sînt actori care nu muncesc cu ei înșiși, nu vor să trăiască organic *spectacolul și se lasă furați de mirajul așa zisei comodități cu care trec rampa; aceștia sînt actorii-meșteșugari,* șablonarzii, *a căror metodă de lucru se reduce la un „ceremonial mecanic" și ale căror mijloace pornesc de la șabloane ca să termine în falsa emoție a „isteriei scenice": actori care privesc* mecanic *un obiect în scenă, obiectul de care vorbesc, fără să-l vadă (la fel și partenerul), sau actori care* joacă la rampă *privind în sală, pedalînd pe replică, nemenajînd replica partenerului, deși aceasta ar trebui marcată.* „Șablonul — *spune Stanislavski* [1] — se infiltrează în artist ca rugina. Dacă el găsește o cît de mică spărtură, pătrunde mai departe, se înmulțește și tinde să cuprindă toate momentele rolului și toate piesele aparatului plastic actoricesc. Șablonul umple orice moment din rol care a rămas gol de sentiment viu, și se cuibărește trainic acolo. Mai mult decît atît, el țîșnește înainte ca sentimentul să fie deșteptat și îi taie drmul; de aceea actorul trebuie să se ferească cu vigilență de serviciile șablonului care se ține scai de el".

Toate aceste procedee meșteșugărești după șabloane sînt lipsite de esență interioară și creează o manieră convențională care deformează natura omenească a artistului, iar emoția actorului devine artifi-

---

[1] *K. S. Stanislavski,* Munca actorului cu sine în- : ș1, pag. 43, E. S. P. L. A., 1956.

cială și periferică. Pentru a remedia asemenea deficiențe, actorul — concomitent cu munca lui cu regizorul — trebuie să muncească mult cu sine însuși. Din această permanentă confruntare cu sineși, din acest auto control pedagogic, bine îndrumat și supravegheat, actorul va descoperi în el valențe nebănuite care, altfel, vor trăi mai departe în stare larvară.

„CALEA DE AUR" ȘI PERSPECTIVA ROLULUI

Un fenomen care pare, la prima vedere, inexplicabil, este descreșterea emoțională care se petrece pe parcursul unor spectacole în care textul e bun, actorii și regizorii așijderea. Ce se petrece într-un asemenea spectacol care, deși are elementele citate valoroase, produce un rezultat contrariu ? Nu cumva uniformitatea lui ritmică, monotonia lui se datoresc faptului că actorii creează fără perspectivă ? Cred că aici este explicația : problema perspectivei rolului *căreia nu i se dă încă o importanță funciară, aceea pe care o are de fapt, în biologia unui spectacol.*

Rolul are o viață completă, nu se rezumă numai la timpul lui prezent ; *el are și trecut și viitor. Uneori, regizorul explică foarte bine trecutul personajului, dar nu-i poate desluși viitorul. Din această pricină sînt actori care, dacă personajul lor nu participă decît în primele două acte, nu mai dau importanță ultimului act, fringînd viața personajului în mod brutal, abuziv și ilogic. Inseamnă că nici actorul, nici regizorul n-au avut perspectiva corespunzătoare a rolului și, respectiv, a operei. Orice apariție în scenă, oricît de scurtă și în orice moment al piesei s-ar petrece, are un țel final, o perspectivă, o supratemă care-o leagă indisolubil de evoluția piesei.*

„Numai după ce actorul va gîndi, va analiza, va trece prin tot rolul și în fața lui se va deschide acea perspectivă depărtată, frumoasă, care te îmbie să te apropii de ea — *spune Stanislavski* — va deveni vorbirea lui, ca să spunem așa, presbită și nu mioapă ca mai înainte. Atunci el nu va mai juca teme separate, nu va rosti fraze, cuvinte separate, ci idei și perioade întregi".[1] *Finalul unui rol depinde de începutul lui și viceversa. Numai însușindu-și perspectiva rolului, actorul va putea da viață personajului său, iar spectacolul va deveni un tot simfonic.*

Sentimentele exprimate pe scenă trebuie să fie chemate organic *la viață de către personaj, așa cum cere viața însăși. Solicitate altfel, emfatic, cu tendința de umflare pe care o au unii actori cu rutină care acționează direct asupra spectatorilor, sentimentele sînt false. Actorul trebuie să găsească* adevărul vital și artistic *al sentimentelor, acea* „cale de aur" *— de care vorbește Stanislavski — și care este fundamental necesară pentru trăirea fidel-artistică a rolului interpretat.*

*

In concluzie, deficiențele semnalate dovedesc că încă sînt uzitate metode empirice în teatrul nostru și că, pentru a le lichida, este necesar ca regizorii și actorii să studieze și să aplice cu convingere *învățătura transmisă de înaintașii noștri care au creat școala noastră realistă : Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Aristide Demetriad, Nicolae Soreanu, Paul Gusty ; să îmbogățească această școală cu metoda științifică în munca artistică, pe care ne-o pune la dispoziție marea, incomparabila experiență de teatru a lui Stanislavski.*

---

[1] *K. S. Stanislavski*, op. cit., pag. 503

Scrisoare către un director de teatru

Treceam zilele trecute pe lingă un panou plin cu afișele multicolore ale teatrelor bucureștene, reprezentînd repertoriul lor curent. Se învecinau pe aceste afișe nume ale dramaturgilor romîni contemporani sau clasici, cu nume ale celor mai de seamă autori dramatici de peste hotare, de azi și din trecut, ale căror opere — bogate în învățăminte despre viață și despre oameni — atrag seară de seară mii de spectatori. „Citadela sfărîmată", „Familia Kovacs", „Impărățița lui Machidon", „Horia", „Preludiu", „Trei generații", „Nota zero la purtare", „O chestiune personală", „Răzvan și Vidra", „Fîntîna Blanduziei", „Ani de pribegie", „Revizorul", „Don Carlos", „Regele Lear", „Vinovați fără vină", „Tania", „Nunta lui Figaro", „Nora", „Cei ce caută fericirea"... Atîtea titluri ispititoare, bogate în sensuri, indicînd piesele care — numai în răstimp de un an — au îmbogățit repertoriile teatrelor noastre.

Gîndul mi-a zburat către alte panouri asemănătoare, care, în diverse orașe ale țării, anunță cu litere de foc, sau verzi ca firul ierbii, sau aurii ca holdele date în pîrg, titlurile pieselor către care spectatorii grăbesc pasul la căderea serii: „Pygmalion", la Cluj; „Boieri și țărani", la Pitești; „Romeo și Julieta", la Iași; „Minna von Barnhelm", la secția germană a teatrului din Timișoara; „Alcadele din Zalomeea", „Cetatea de foc", „Mireasa desculță", „Mielul turbat", „Intr-un ceas bun", „Povestea unei iubiri", „Fata apelor", „Avansarea șefului", „Trei zile fac un an"...

Într-adevăr, mi-am zis, repertoriul actual al teatrelor noastre este bogat și mult mai variat decît acum cîțiva ani. In loc de 3—4 piese romînești, care să apară cu regularitate în repertoriile tuturor teatrelor, directorii acestora au astăzi posibilitatea să aleagă dintr-un număr mare de piese, pe cele mai valoroase, mai potrivite cu nevoile și cu forțele colectivelor lor. In loc ca același repertoriu, cu mici variante, să se repete cu o monotonie obositoare la aproape toate teatrele din țară, astăzi harta repertoriului prezintă multe surprize plăcute, dovedind spiritul de inițiativă al unor directori de teatre, care nu se mulțumesc să copieze mecanic repertoriul teatrelor din Capitală, ci se străduiesc să-și alcătuiască un repertoriu propriu, cu îndrăzneală și pricepere.

Aceste gînduri, de o evidentă nuanță trandafirie, mi-au fost întrerupte însă de întrebări cam indiscrete, urmate îndată de alte gînduri, mai puțin vesel colorate decît cele dintîi. Pe acestea m-am gîndit să ți le împărtășesc și dumitale, tovarășe director de teatru, pentru că dumitale ți se adresează în primul rînd.

O primă întrebare, care m-a făcut să ies din starea de dulce reverie în care căzusem, a fost: Ei, și mai departe? Ce vor aduce nou stagiunea viitoare și anul 1957, față de stagiunea actuală? Care sînt perspectivele?

Am încercat să răspund, arătînd că piesele romînești noi, care au apărut în această stagiune, vor fi jucate în stagiunea viitoare în alte orașe ale țării. Autorii dramatici lucrează, pregătind noi piese, care să le vorbească oamenilor de azi despre cele mai arzătoare probleme ale actualității. Iată cîteva exemple: După ce a evocat figura impresionantă a conducătorului iobagilor răsculați — Horia, Mihail Davidoglu s-a îndreptat către urmașii oamenilor de atunci, care se luptă azi cu muntele și cu apa, clădind acel minunat

monument al civilizaţiei noastre socialiste, hidrocentrala de la Bicaz. Titlul noii piese va fi „Fata plutaşului". După ce a trecut, nu fără greutăţi, pe sub „Arcul de triumf" al eliberării ţării noastre de sub jugul fascismului, Aurel Baranga se întoarce la genul comediei satirice, în care talentul său şi-a găsit mediul prielnic şi pregăteşte acum „Buturuga mică", o satiră la adresa acelora care şi-au făcut din clevetire şi defăimare un mod de viaţă. Tiberiu Vornic încearcă să pătrundă şi să dezlege iţele fine ale şovinismului, în piesa „Oameni de o mie de ani". Horia Lovinescu lucrează în mare taină o piesă, al cărei conflict izvorăşte din arzătoarea problemă a zilelor noastre: lupta pentru pace. Petru Dumitriu şi Sonia Filip caută căile spre rezolvarea problemelor căsătoriei şi dragostei, în piesa „Romanticii". Francisc Munteanu, Tudor Muşatescu, Valeriu Lucu, Virgil Stoenescu, Al. Mirodan, Ionel Lazaroneanu şi alţi autori dramatici — tineri debutanţi sau dramaturgi cu experienţă — s-au angajat să scrie piese noi, inspirîndu-se din viaţa de azi, pasionată şi plină de noi descoperiri, a poporului nostru.

Dar oare este deajuns? Cîte din piesele care se scriu în prezent vor izbuti într-adevăr să cuprindă clocotul zilelor de azi, să pătrundă în adîncul vieţii, să dea la iveală gîndurile profunde şi sentimentele puternice ale oamenilor pe care-i întîlnim zilnic în tramvai, pe stradă, în magazine, figuri aparent impasibile, dar cu sufletele doldora de frămîntări şi de bucurii?! Imi pun această întrebare, gîndindu-mă la piesele apărute în ultima vreme pe scenele teatrelor noastre. O analiză oricît de sumară a lor ne dezvăluie slăbiciuni esenţiale, care izvorăsc atît din insuficienta cunoaştere a vieţii de către autori, cît şi din lipsa lor de măiestrie, din stăpînirea cu totul nesatisfăcătoare a legilor şi tehnicii genului dramatic.

Sîntem încă în faza de promovare a unor lucrări stîngace, lipsite de măiestrie, adesea slabe, jucate numai pentru motivul că ele tratează teme actuale, că ele conţin idei preţioase, necesare educării spectatorilor. Dar şi eu şi dumneata ştim foarte bine că spectatorii nu se emoţionează şi nu se lasă uşor convinşi, în faţa unor manechine care debitează lozinci, rostesc sentinţe moralizatoare şi se poartă „just". Spectatorul vine la teatru pentru a afla povestea unor oameni de care să se emoţioneze, să rîdă sau să plîngă şi apoi să tragă învăţăminte pentru viaţa lui. Spectatorul pleacă acasă cu imaginea celor văzute la spectacol. Impresiile cîştigate se adaugă la bagajul impresiilor sale de viaţă, îmbogăţindu-i experienţa, alimentîndu-i gîndirea, sentimentele, influenţîndu-i atitudinea, conştiinţa. O piesă slabă, lipsită de forţă emoţională, nu acţionează asupra spectatorului, îl lasă indiferent şi rece.

Inseamnă, deci, că nu trebuie să jucăm decît acele piese, care răspund în cel mai înalt grad exigenţelor de ordin ideologic, politic, estetic? Nu. Nu o dată s-a întîmplat, ca un director de teatru — ia gîndeşte-te, n-ai fost cumva chiar dumneata? — să refuze să joace o piesă romînească, socotindu-le pe toate prea slabe faţă de exigenţa sa estetică. Uneori, exigenţa devine o firmă, sub care se pitesc de fapt atitudinea dispreţuitoare faţă de creaţia originală, fuga de răspundere şi de efort.

Nu respingerea pieselor slabe, ci munca şi lupta asiduă, înverşunată, pentru ca acele piese care comunică oamenilor de azi idei importante despre viaţă, despre lume, să capete o formă artistică în stare să le transmită cît mai direct, în imagini plastice, concrete, impresionante, spectatorilor din sală — aceasta ţi se cere, tovarăşe director.

Dar, ce-am făcut oare noi, ce-ai făcut oare dumneata, tovarăşe director de teatru, pentru a avea în repertoriu acele piese bune, bogate în idei, pline de viaţă, pe care publicul le aşteaptă cu nerăbdare şi pe care le primeşte cu entuziasm cînd apar? Pentru că nu trebuie să cădem în extrema negrului pesimism, nesocotind succesele pe care dramaturgia originală le-a avut cu adevărat în ultimii ani. Este vorba aci însă de dezvoltarea acestor succese şi de lichidarea atitudinii pasive, de „pică pară mălăiaţă", faţă de creaţia dramatică originală.

Pe cîţi dintre autorii care ţi-au comunicat proiectele lor, i-ai ajutat să le ducă la capăt? Cu cîţi dintre autorii dramatici — şi slavă domnului, nu putem spune că nu avem dramaturgi talentaţi — ai stat de vorbă despre proiectele dumitale în legătură cu activitatea viitoare a teatrului pe care-l conduci, cu repertoriul, cu sarcinile noi ale colectivului? Cîţi dintre dramaturgi sînt prietenii teatrului dumitale, iau parte la repetiţii, la consiliile artistice, cunosc bine colectivul teatrului şi problemele sale? Dramaturgii cunosc prea puţin viaţa, este adevărat. S-au cam obişnuit cu pernele moi ale fotoliilor şi cu confortul vilelor de la Sinaia. Şi asta este adevărat, dar numai pentru unii. Dar pe cîţi dintre ei i-ai invitat să vă însoţească în deplasările voastre prin sate şi prin fabrici, să vadă cum primesc oamenii muncii spectacolele voastre, să stea de vorbă cu spectatorii, să le afle păsurile?

Congresul al II-lea al P.M.R. a pus în faţa tuturor oamenilor muncii, a activişti-

lor de pe toate tărîmurile, sarcini de seamă pentru dezvoltarea construcţiei socialiste în ţara noastră, aducînd în fruntea preocupărilor bătălia pentru industrializare, pentru transformarea socialistă a agriculturii, pentru transformarea conştiinţei oamenilor.

Cu ce vor răspunde teatrele noastre, în activitatea lor viitoare, acestor măreţe îndatoriri? Te-ai gîndit, tovarăşe director?

Pînă acum, repertoriul nostru original a izbutit să cuprindă unele aspecte ale realităţii noastre actuale. Dar trebuie să recunoaştem că nu totdeauna au fost atinse temele cele mai importante, fundamentale. Este deajuns să ne gîndim că tocmai chipul muncitorului, al aceluia care făureşte temelia temeliilor economiei noastre socialiste, a apărut în foarte rare cazuri, iar atunci cînd a apărut, de cele mai multe ori in imagini inconsistente, pe scenele noastre, — ca să ne dăm seamă cît de mult am rămas datori faţă de viaţă.

Ce să mai vorbim de alte probleme ale vieţii noastre, care nu şi-au găsit încă oglindirea în imagini artistice pe scenele teatrelor noastre.

Dar, poate te-ai gîndit să completezi tematica actuală a repertoriului viitor cu piese aparţinînd autorilor sovietici, ale celor din ţările de democraţie populară, sau ale celor care — în condiţiile grele ale regimului capitalist — luptă în ţările lor pentru descătuşarea şi fericirea poporului lor. Poate te-ai gîndit şi la piesele clasice, pe care le vei programa anul viitor, pentru a completa educaţia publicului prin cunoaşterea capodoperelor trecutului, a acelor opere care trezesc un puternic ecou în sufletul oamenilor de azi, vorbindu-le despre aspiraţiile spre fericire ale oamenilor de ieri. Nu?!

Ce-i de făcut?

Eu cred că problema repertoriului, pe care şi dumneata şi mulţi dintre tovarăşii dumitale, aţi privit-o pînă acum destul de superficial, ocupîndu-vă de ea numai în anumite perioade, în grabă, pe apucate, ar trebui să se bucure de un alt tratament din partea dumitale.

In primul rînd, cred că repertoriul nu trebuie de loc privit ca o treabă de campanie. Atît de mult depinde întreaga activitate a teatrului, de repertoriu — în ceea ce priveşte orientarea sa politică-ideologică, precum şi în ceea ce priveşte atingerea unui înalt nivel de măiestrie în realizarea spectacolelor, încît, pentru un bun director de teatru, repertoriul trebuie să fie o preocupare permanentă, o sarcină de fiecare zi. Cum poţi alcătui un bun repertoriu, care să ţină seamă de toate considerentele, dacă nu te ocupi de el decît cînd îţi aminteşte Direcţia Teatrelor din minister că se apropie termenul de prezentare a propunerilor? Citeşti atunci în grabă cîteva piese, te consulţi cu membrii consiliului artistic — consultare care rămîne formală, dacă nu cunoşti piesele despre care se discută —, mai tragi cu urechea în dreapta şi-n stînga, pentru a afla ce piese au propus alte teatre, sau care din piesele jucate de alte teatre au avut mai mult succes, şi gata repertoriul. Nu este de mirare că, în asemenea condiţii, repertoriul are mari slăbiciuni, de care-ţi dai seama prea tîrziu. Repertoriul are un conţinut de idei sărac, care corespunde numai în mică măsură sarcinilor educative ale teatrului. Forţele colectivului şi fondul de montări al teatrului sînt insuficiente pentru realizarea unor spectacole satisfăcătoare cu piesele programate. Actriţa cea mai valoroasă a teatrului n-are nici un rol potrivit în nici una din aceste piese. In schimb, cutare actor trebuie să joace în toate. Publicul dumitale nu va găsi în acest repertoriu decît un palid ecou al problemelor sale de viaţă.

Şi, iată-te în prag de stagiune sau chiar în plină stagiune, citind la iuţeală, schimbînd, înlocuind, căutînd noi piese, schimbînd din nou, răzgîndindu-te de trei ori într-o săptămînă, mînat de panica golului de producţie, ajungînd la capătul stagiunii cu un repertoriu jucat, cu totul diferit de cel propus la început. Activitatea teatrului suferă, planificarea nu se poate face pe termen lung, munca se desfăşoară neorganizat. Spectacolele se repetă în grabă. Mulţumiţi nu sînt nici spectatorii, nici membrii colectivului, şi cred că nici dumneata.

Nu mai vorbesc de criteriile care te călăuzesc de cele mai multe ori la alcătuirea repertoriului. Piesele aşa-zise „de casă" trec înaintea acelora mai bogate în idei, mai capabile de a trezi în spectator gînduri şi sentimente înalte. Şi aceasta pentru bunul motiv că pierzi din vedere, uneori, funcţia social-educativă a instituţiei pe care o conduci, transformîndu-te într-un director de întreprindere comercială.

De cîte ori, alcătuindu-ţi repertoriul unei stagiuni, te-ai întrebat: Căror probleme de viaţă răspunde acest repertoriu? Cu ce îi voi ajuta eu pe spectatori, prin piesele teatrului meu, să înţeleagă mai bine viaţa şi oamenii din jur, să vadă mai limpede ţelul înalt către care ne îndreptăm? Ce piesă să programez, pentru a răspunde cutărei, sau cutărei probleme a zilelor noastre?

Iată, de pildă: anul viitor vor fi aniversate cîteva evenimente istorice, de o însemnătate capitală: 50 de ani de la răscoalele ţărăneşti din 1907, 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Oc-

tombrie, eveniment care a schimbat fața lumii întregi, și 10 ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne! In ce mod va oglindi repertoriul teatrului dumitale aceste etape esențiale ale istoriei noastre și ale omenirii?

Criteriul de alăturare a unor piese într-un repertoriu este adesea unul de ordin aritmetic: două piese originale, una sau două piese sovietice, o piesă clasică romînească, una clasică rusă sau apuseană, o piesă din democrațiile populare sau din țările capitaliste. Nu crezi, totuși, că acest mod de alcătuire a repertoriului are ceva mecanic, formal? Și nu crezi că ar trebui să te gîndești să mai schimbi puțin și să încerci o alcătuire a repertoriului după criteriul tematic? Nu locul de unde vine piesa, ci tema ei determină profilul repertoriului, care, la rîndul său, este un factor determinant al profilului teatrului. Atitudinea activă, creatoare în problema repertoriului, este — cred eu — o condiție esențială pentru buna orientare și desfășurare a muncii unui teatru.

Bineînțeles că problema repertoriului nu se reduce la aceea a tematicii. Un bun director de teatru trebuie să aibă în vedere, permanent, atît condițiile de valorificare scenică a repertoriului, cît și îndatorirea de a pune mereu în fața colectivului său sarcini noi de creație, a căror realizare să ducă la creșterea măiestriei, la ridicarea culturii teatrale a colectivului pe o nouă treaptă. Te-ai gîndit, oare, că repertoriul trebuie să fie primit cu interes atît de public, cît și de interpreți? „Ce va aduce acest repertoriu în activitatea creatoare a colectivului meu?" — este o întrebare pe care nu cred că este bine s-o neglijezi. Aceasta nu înseamnă, desigur, a alege piese care depășesc forțele colectivului, sub cuvînt că vrei să-i dezvolți măiestria. Ai suferit destule eșecuri pînă acum, supraestimîndu-ți forțele, nu?! Nu este ușor să știi să-ți măsori puterile. Dar e de datoria fiecărui conducător să nu-și ducă colectivul în impas.

Iată numai cîteva din gîndurile pe care mi le-a trezit contemplarea unui panou cu afișe de teatru. Am ținut să ți le împărtășesc acum, cînd stagiunea în curs se apropie de sfîrșit și cînd trebuie să înceapă pregătirea unei noi stagiuni și alcătuirea unui nou repertoriu, pe care îl vrem cu toții mai bun decît cel ce-a fost.

N-aș vrea să închei, înainte de a-ți aminti cuvintele unui mare om de teatru, ale cărui învățăminte le studiem astăzi cu atîta rîvnă, căutînd să ne însușim în mod creator esența lor:

„Nu uitați niciodată — spunea Stanislavski — că teatrul nu trăiește prin sclipirea luminilor, prin luxul decorurilor și al costumelor, prin montările de efect, ci prin ideile autorului dramatic".

Și mai departe:

„Dacă un director de teatru nu are gust, dacă el nu-și alcătuiește cu dragoste repertoriul, dacă nu simte dragoste pentru literatura dramatică, atunci nu poate fi vorba de teatru, în sensul în care îl înțelegem noi, adică de un organism viu, care — după expresia lui Gogol și Scepkin — constituie o înaltă școală, avînd menirea de a da spectatorului „lecții vii" despre viață și despre om, în momentele cele mai însemnate ale existenței acestuia. Fără aceasta, nu avem de-a face decît cu o întreprindere comercială".

Ce părere ai, tovarășe director de teatru?

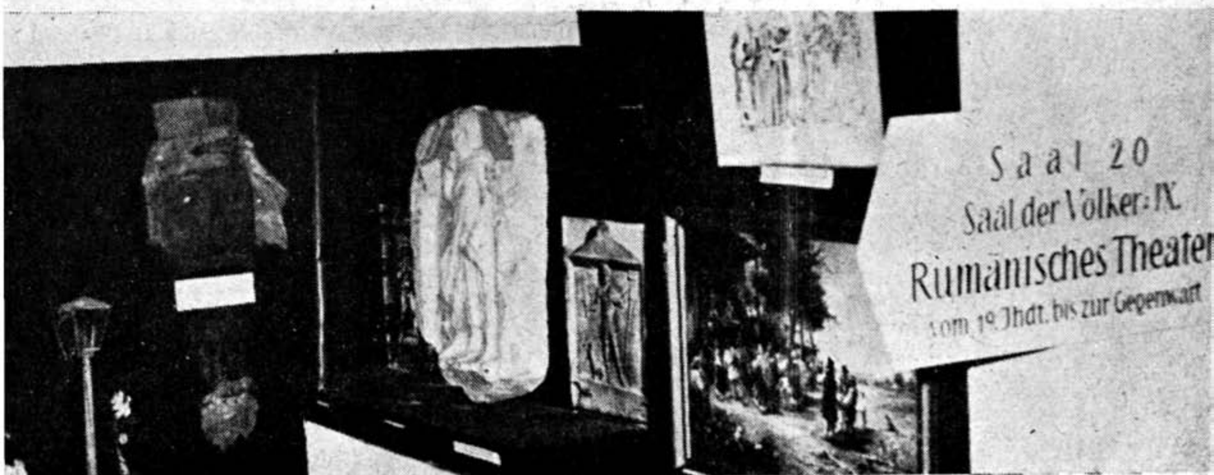
Viena 1955

Astăzi, capitala Austriei nu reaminteşte Viena dintre cele două războaie mondiale decît prin edificiile, monumentele şi arterele sale principale : Ringul, Opernstrasse, Kärtnerstrasse, Mariahilfestrasse, Favoritenstrasse şi alte cîteva cartiere, deşi total schimbate ca aspect, şi-au păstrat caracterul lor comercial.

Am cunoscut Viena pentru întiia oară în 1927. In următorii zece ani, am avut prilejul să o revăd foarte des în călătoriile mele estivale. Era un popas pe care nu-l ocoleam chiar cînd aveam puţine zile de vacanţă sau modeste mijloace băneşti. Mă atrăgea nu numai farmecul, ci şi nenumăratele ei manifestări artistice : concerte, spectacole de teatru, spectacole de operă, expoziţii internaţionale etc. Pe de altă parte, la începutul acelui deceniu, Viena încă mai cînta şi dansa. Dar cîntecul ei era cîntecul lebedei. Un popor virtuos fusese pînă la urmă robit ! Austria înghiţită prin Anschluss, iar Viena — oraş de cultură europeană, oraş al unei vechi tradiţii muzicale şi leagăn al marilor compozitori Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Strauss, Lehar şi, totodată, centru de atracţie pentru mii şi mii de artişti, muzicieni, oameni de ştiinţă şi cultură — devenind un oraş de provincie al Germaniei hitleriste. Pe lîngă celelalte nenorociri, grozăviile războiului îi aduseseră pierderea a două dintre cele mai importante edificii de cultură : la 12 martie 1944, cinci bombe explozive au lovit în plin Opera de Stat, iar altele Burgtheaterul. Bombele incendiare au desăvîrşit distrugerea : efectul lor mistuitor nu a putut fi preîntîmpinat din pricina lipsei de apă.

Reînălţarea Operei de Stat a fost o grea problemă de reconstrucţie pentru austrieci. Cu sprijinul armatei sovietice actuala clădire a fost construită pe baza proiectului maeştrilor arhitecţi van der Nüll şi von Siccardsburg, deţinători ai premiului întîi la concursul iniţiat în acest scop. Vechea clădire a Operei fusese construită în opt ani (1861—1869) ; Opera de azi a fost începută în mai 1945 şi terminată în 1955, lucrările mergînd greu la început, pînă la alocarea sumelor respective. Reconstrucţia a costat 300 milioane

Materiale privind teatrul romînesc la Expoziţia teatrului european 1955



de şilingi şi a fost realizată după cerinţele cele mai moderne ale arhitecturii : spaţiul vechii clădiri a fost utilizat la maximum, scena a fost înzestrată cu cele mai perfecţionate mijloace tehnice, interiorul a fost schimbat total, dar păstrînd totuşi ceva din vechea înfăţişare. Acelaşi lucru se poate spune despre Burgtheater.

Pătrunzind în sala monumentală, pe care o mai văzusem pe timpul cînd nu era încă terminată, am resimţit durerea pe care o simţisem cîndva la Teatrul Naţional din Praga şi la Teatrul Mare din Moscova : durerea pierderii pe care am suferit-o noi prin distrugerea scumpului nostru Teatru Naţional. N-aş putea spune că sala Teatrului nostru Naţional semăna cu acestea ; dar era la fel de impresionantă, deşi era mult mai mică. Noua Operă din Viena are 1.800 de locuri pe scaune şi 600 de locuri în picioare. Nu este în intenţia mea de a descrie aici arhitectura sălii, foaierurile, scările monumentale, corpurile de luminat care fac să scapere mii de scîntei prin cristalele bizotate, candelabrul care încinge plafonul ca un brîu scînteietor de argint şi din care lumina se cerne ca o boare poleind toaletele femeilor, fracurile şi smochingurile bărbaţilor. In monumentalitatea ei, sala este de o simplitate plină de bun gust, care încîntă ochiul. Roşul sobru de vişină putredă al tapiseriei lojilor constituie un fundal cald şi odihnitor pe care se desprinde albul-vioriu al balustradelor lojilor discret ornamentate cu reliefuri aurite. In noua sa înfăţişare sala Operei păstrează totuşi ceva din farmecul celei vechi. M-a izbit însă în chip neplăcut faptul că în această sală nouă mai există încă locuri în picioare.

La spectacolul inaugural au participat oameni de artă din toate ţările europene şi de peste ocean. Printre marile personalităţi ale lumii muzicale, se afla compozitorul sovietic Şostakovici, care a stîrnit atenţia tuturor. Tot cu acest prilej au sosit la Viena oameni politici, oameni de afaceri şi călători excentrici, unii dintre ei veniţi cu avioane personale. Evenimentul deschiderii Operei a fost filmat, transmis prin radio în aproape toate ţările şi retransmis prin televiziune. Vienezii de rînd au avut şi ei spectacolul lor : s-au adunat în Piaţa Operei şi au privit „protipendada" care participa la redeschiderea Operei lor dragi.

Dar redeschiderea Operei nu a fost singurul eveniment internaţional important din ultimul timp în viaţa Vienei. După semnarea Tratatului de stat cu Austria, capitala acestei ţări a găzduit şi „Expoziţia teatrului european 1955" (de la începuturile lui şi pînă în zilele noastre).

La organizarea expoziţiei a lucrat, îndelung şi temeinic, un comitet internaţional, format din personalităţi ale căror nume constituia o chezăşie a curentului puternic pornit să măture din calea lui antagonismul, vrăjmăşia şi lupta surdă dintre popoare. Universitatea din Viena, teatrele şi bibliotecile vieneze în colaborare cu muzeele, bibliotecile şi teatrele din lumea întreagă au izbutit să strîngă nenumărate documente de preţ, tipărituri rare, piese de muzeu, manuscrise, costume, stampe şi tablouri de valoare cu portretele autorilor dramatici şi ale actorilor de seamă din toată Europa.

21 de ţări, printre care şi ţara noastră, au contribuit la înfăţişarea cît mai cuprinzătoare a teatrului european în cele 36 de săli ale Künstlerhaus-ului : clădire mare, aşezată în Karlsplatz, între Handelsakademie şi Musikverein, aproape de Schwarzenbergplatz şi Stalinplatz, unde se înalţă monumentul eroilor sovietici.

Cea dintîi sală este intitulată „Magia măştii". Aranjată cu deosebit simţ artistic, ea oglindeşte lumina tenebroasă a începuturilor teatrului european, cu corespondenţe în aproape toate ţările lumii.

Sala a doua înfăţişează teatrul antic ale cărui începuturi premerg cu două milenii era noastră. O amplă documentaţie arată originile sacre ale teatrului european : cultul lui Dionyssos, răspîndit în tot spaţiul egeic. Nenumărate exponate autentice şi reconstrucţii în machetă stau mărturie a acestui lucru.

Urmează sălile teatrului religios, începînd din secolul al IX-lea şi pînă în zilele noastre, cuprinzînd manuscrise din secolele XIII şi XIV, schiţe de decoruri şi costume şi fotografii înfăţişînd unele inscenări moderne dintre cele două războaie mondiale.

In sala 5 se vede teatrul Renaşterii, epocă salutată cu bucurie de întreaga lume, deschizătoare de orizonturi după întunecatul ev gotic. Teatrul Renaşterii, acest pilon al teatrului european modern —

este bogat reprezentat în expoziție: numeroase schițe de costume ale lui Leonardo da Vinci, prețioase tapițerii flamande din secolul al XVI-lea, un volum original al lucrării „De arhitectura" a lui Vitruvius, apărut în primă ediție italiană la Veneția în 1497.

Urmează două săli ale teatrului baroc din secolul al XVII-lea, epocă în care, prin indiscutabilele sale efecte de grandoare și strălucire, acest stil artistic ajunge uneori să rivalizeze cu teatrul Renașterii. Mărturie a acestei splendori sînt costumele pentru tragedia „Il Solimano" de Prospero Buonarelli (Florența, 1619), realizate de Jacques Callot, precum și macheta Teatrului Farnese din Parma, cu cele 4500 de locuri, distrus în 1944 de bombele ucigătoare ale războiului. Stau alături schițele lui James Thornhill și ale lui Inigo Jones, cărțile lui Nicolo Sabattini despre „Practica mașinăriilor scenice" și lucrarea despre arhitectura teatrală în secolul al XVII-lea a lui Andrea Pozzo.

Sala 8 este sala dedicată Commediei dell'Arte, străjuită de un portret al lui Goldoni, executat în secolul al XVIII-lea. Arlechino, Pantalone, Graziano, Scaramouche sînt reprezentați în sculptură, marmoră sau lemn policromat.

Urmează sala teatrului popular austriac, în care alături de portretele autorilor clasici Nestroy și Raymond, sînt expuse 87 de obiecte interesante pentru cercetătorul atent care ține să cunoască viața teatrală austriacă de-a lungul timpurilor.

Sălii 10 i s-a dat o importanță deosebită, o prezentare festivă, deoarece adăpostea Comedia Franceză și Burgtheaterul, două mari instituții teatrale din Europa, care, față în față, se parafrazează și se răsfring una pe cealaltă, confruntîndu-și parcă valorile. In vitrine se văd manuscrise și tipărituri vechi în limbile greacă, ebraică, franceză, cehă etc. (remarc primele ediții ale lui Molière); schițe de decor și fotografii din activitatea Comediei Franceze în trecut și astăzi, crochiuri reprezentînd pe Duplessis în „Dama cu camelii", pe Clairon, Rachel și alte portrete de o deosebită valoare artistică. De cealaltă parte, Burgtheaterul din Viena prezintă, în afara tablourilor și busturilor marilor personalități artistice (poeți, scriitori, artiști, regizori) o sumă de machete totalizînd aproape întregul repertoriu al Burgului de la 1900 pînă la cel de al doilea război mondial.

Urmează sala teatrului englez care reflectă mișcarea teatrală în Anglia pînă la expresionism. O vitrină impozantă închide în ea ediții rare și facsimile din Shakespeare, Marlowe etc., portrete ale lui John Gielgud în: Romeo, Hamlet, în „Mult zgomot pentru nimic", schițe și decoruri, machete reprezentînd „Globe Theatre" în 1610 etc.

Urmează sălile teatrului german, ale teatrelor nordice (Danemarca, Finlanda și Suedia) cu mai puține exponate. Tot aici, R.P.F. Iugoslavia prezintă 28 de materiale, dintre care remarc decorurile lui Rendjanin, la piesa „Indrăgostiții", pusă în scenă de Dusko Ristrci.

In sala 17, teatrul rus (așa este trecut în catalog) grupează pe un principiu muzeografic portretele marilor poeți, autori și actori, fotografii, manuscrise, tipărituri rare, ca „Nunta lui Figaro" tradusă și tipărită în limba rusă în 1787, „Othello" în 1808, „Faust" în 1844. Exponatele exprimă din plin marea tradiție a teatrului rus și influența sa pînă în centrul Europei. Schițele de decor ale baletelor lui Ceaikovski și Stravinski, reprezentate între anii 1910 și 1913, prezintă nu numai un interes documentar ci, îndeosebi, un mare interes artistic. In cîteva exponate sugestive, se vede drumul străbătut de teatrul sovietic de la începuturile sale pînă în zilele noastre. Printre altele, „Prințesa Turandot", jucată în primii ani de după Revoluție la Teatrul de Artă din Moscova. Decorurile piesei „Trenul blindat" de V. S. Ivanov, jucată la Teatrul de Artă din Moscova în 1927, oferă și astăzi o imagine realistă impresionantă. O sumă de fotografii prezintă grupuri și decoruri din diferite piese jucate de teatrele sovietice. Dintre ele, remarc aspecte din „Tînăra gardă", pusă în scenă de Ohlopkov și schițele de decor pentru piesa lui Ostrovski „Fata fără zestre", jucată în 1953 la Teatrul Stanislavski.

In următoarele trei săli expun țările de democrație populară: Polonia, Cehoslovacia și Bulgaria. Printre exponatele lor, care dovedesc un teatru cu preocupări serioase și de bun gust, se remarcă tablourile și diagramele deosebit de interesante ce prezintă activitatea teatrului sătesc cehoslovac.



O vitrină din sala teatrului Renaşterii (Expoziţia teatrului european 1955)

In sala 20, între 15 şi 25 noiembrie 1955, au fost expuse materiale privind teatrul romînesc de la începutul secolului al XIX-lea şi pînă în zilele noastre. In acest răstimp, noi am expus un material care a corespuns nivelului general al expoziţiei. Deşi puţine la număr, exponatele noastre au făcut un efect deosebit, atît prin sobrietatea şi distincţia aranjamentului, cît şi prin conţinutul lor care a vădit calitate şi echilibru. Valoarea artistică a picturilor care înfăţişează pe marii noştri artişti ai trecutului, Millo, Nottara, Demetriad, Livescu, Ion Brezeanu, Ion Petrescu, Petre Liciu, precum şi portretul Luciei Sturdza Bulandra, executat de pictorul C. Baba, au reţinut atenţia vizitatorilor care s-au interesat în acelaşi timp de autorii portretelor şi de personalităţile reprezentate. In vitrine au fost expuse fotografii din diverse piese, schiţe de costume şi decoruri, stampe, obiecte şi busturi ale poeţilor, dramaturgilor şi actorilor de seamă ai trecutului, un material care ilustra în mod grăitor începuturile teatrului romînesc.

Lipsurile expoziţiei noastre au constat în faptul că nu am izbutit să arătăm printr-un material documentar ilustrativ ce au reprezentat pentru Viena, ca şi pentru teatrul european în general, Agatha Bîrsescu, considerată de austrieci ca una din marile personalităţi artistice ale capitalei lor, precum şi alţi actori romîni deveniţi celebrităţi internaţionale, de asemenea faptul că dintre figurile proeminente ale teatrului nostru de astăzi, nu am prezentat decît portretele artistului poporului Costache Antoniu, în rolul cetăţeanului turmentat din „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale, şi al artistului emerit Ion Finteşteanu în Orgon din „Tartuffe" de Molière, în timp ce portretele artiştilor poporului Ion Manolescu, N. Bălţăţeanu, Gh. Calboreanu, G. Vraca au lipsit, iar Gh. Storin şi V. Maximilian au fost prezenţi numai prin două fotografii-portrete. Trebuie relevat însă că sala R.P.R. din cadrul Expoziţiei Internaţionale de Teatru de la Viena s-a bucurat de un deosebit succes, fapt pentru care a fost solicitată şi la Roma, unde în primăvara aceasta va avea loc o altă expoziţie de teatru.

Concluzia care ni se impune nouă, oamenilor de teatru din R.P.R., în urma participării ţării noastre la această expo-

ziție, este în primul rînd necesitatea de a colecta material teatral, documente, în vederea creării unui important muzeu al teatrului romînesc, așa cum există la Budapesta și la Viena, un muzeu care să oglindească pas cu pas dezvoltarea artei teatrale la noi, de la începuturile ei pînă în zilele noastre. Pentru aceasta teatrele ar trebui să aibă obligația de a strînge și păstra toate schițele de decor și de costume, de a comanda pictorilor și sculptorilor noștri valoroși tablouri ale marilor actori, lucru absolut necesar pentru păstrarea bunei tradiții existente.

Expoziția de la Viena a fost vizitată de circa 30.000 de oameni săptămînal. Vizitatorii au fost conduși de ghizi recrutați dintre asistenții și lectorii Institutului de Științe Teatrale din Viena, anume pregătiți pentru aceasta de către decanul Institutului, prof. Hans Kindermann, organizator și principal animator al expoziției.

Cu ocazia expoziției, am putut face cunoștință cu repertoriul teatrelor din Europa. Cei mai jucați dintre autorii clasici sînt: Molière, Goldoni, Schiller, Goethe, Cehov, Strindberg și Büchner. Dintre moderni remarc pe următorii: Lorca, Giraudoux, Anouilh, Bertholt Brecht (cu „Mutter Courage"), Jean Paul Sartre ș.a.

Dramaturgia americană este prezentă prin O'Neill cu „Vine vînzătorul de gheață", cu Tennesee Williams a cărui piesă „Menajeria de sticlă" este jucată în mai toate țările nordice, cu Steinbeck, cu Thornton Wilder, Arthur Miller și Maxwell Anderson.

In ceea ce privește scenografia europeană de astăzi, ea prezintă aspecte variate și uneori destul de bizare: realismul degenerînd cîteodată în naturalism, în vreme ce noile forme ale expresionismului stau alături de vechi manifestări futuriste. Ca decoratori interesanți remarc pe vienezul Stefan Hlava, cu decorurile lui pentru „Don Carlos" (Burgtheater), pe Watckewitch, unul dintre cei mai apreciați scenografi din Europa, care face decoruri pentru operele și teatrele din Paris, Viena, Londra și Roma. Cunoscutul scenograf german Adolf Stern a rămas la simplism în expresia sa scenică, iar atunci cînd încearcă să se înnoiască cade în formele unui expresionism învechit. Interesant, îndrăzneț, dar realist este decorul lui Perotet la „Menajeria de sticlă" reprezentată la Lucerna în 1951. La „Piccolo Teatro di Milano" scenograful Cortelacci atrage atenția prin felul în care-și compune decorul cu elemente realiste și nedeformate.

Spectacolele pe care le-am văzut la Viena (la care numai cu greutate am obținut bilete, locurile fiind reținute cu mult înainte prin nenumărate agenții străine) au fost deosebit de interesante, în special spectacolele văzute la Staatsoper și la Burgtheater. Prețul unui loc de operă este în mediu de 400-500 de șilingi (costul a două perechi de pantofi).

Primul spectacol pe care l-am văzut a fost opera „Fidelio" dirijată de Karl Böhm, în decorurile lui Holzmeister și costumele lui Kipart. O orchestră admirabilă și un ansamblu de 200 de coriste și 100 de coriști impresionau prin calitatea omogenității lor muzicale, iar interpreții, prin măiestria lor, reușeau să se transpună în puritatea muzicală a dificilelor tipare beethoveniene. Din punct de vedere scenografic, spectacolul lăsa de dorit, prin costumele și decorurile sale veriste și neartistice.

„Don Giovanni" de Mozart, dirijat tot de Karl Böhm, a fost un spectacol unitar, mai realizat în totalitatea sa. In seara spectacolului, în holul de sus al Operei, o imensă coroană era depusă în amintirea Mariei Peritza, marea interpretă a Donnei Anna, pe care acum o joacă Lisa Della Casa. In rolul titular, George London, oaspete venit din Anglia, aduce o prețioasă contribuție distribuției. Inscenarea lui Joseph With, corectă și discretă, ajută partitura muzicală, susținîndu-i momentele dramatice. In acest spectacol, poporul este prezentat într-un conformism liniștitor, călduț, pentru burghezia din scaune.

Insă cel mai frumos spectacol de operă văzut la Viena a fost „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de Richard Wagner. La pupitru, de data aceasta, a urcat Fritz Reiner. Regizorul Herbert Graf, într-o colaborare strînsă și armonioasă cu scenograful Robert Keutski, a realizat o inscenare care transpune într-un realism artistic impresionant viața, moravurile și preocupările maeștrilor cîntăreți din Nürnberg. Tehnicitatea modernă a scenei, cu toate posibilitățile sale, a intrat în funcțiune, dînd măreție decorului: interpreții cîntăreți s-au luat la întrecere pe scenă ca și în fabulația operei. Nici unul nu a fost mai pre-

jos decît celălalt şi toţi laolaltă au fost magistrali, întărind o dată mai mult renumele universal al Operei din Viena care, alături de Teatrul Mare din Moscova, Opera din Paris şi Scala din Milano, face faima muzicii europene.

La Burgtheater am văzut „Don Carlos" de Schiller în regia lui Gielen, cu decorurile şi costumele lui Stefan Hlava. In Filip al II-lea, Werner Krauss a realizat încă una din marile creaţii cu care ne obişnuise în trecut. Alături de el, un tînăr element excepţional, care după părerea mea va deveni unul din cei mai mari actori de limbă germană ai timpurilor noastre, Oscar Werner, a jucat rolul titular. „Don Carlos" a fost un spectacol de mari proporţii, atît din punct de vedere al punerii în valoare a conţinutului de idei, cît şi din punct de vedere al formei artistice în care decoratorul a ilustrat Spania Inchiziţiei.

Un alt spectacol, „Der Verschwender" (Risipitorul) al clasicului austriac Ferdinand Raimund, în regia săracă, fără orizonturi, naivă şi simplistă a lui Franz Reichter, a dat posibilitate unor actori ca Joseph Meinrad, Inge Konrade, Hermann Thimig şi Raul Aslan să susţină o piesă bună, plină de conţinut, poezie şi umor.

La Josephstadtstheater am văzut „Kean" de J. P. Sartre după Alexandre Dumas. Regia fără importanţă a lui Hans Jaray a dat totuşi prilej actorului Paul Hoffmann din Stuttgart, venit în reprezentaţie la Viena, să realizeze în mod interesant personajul lui Kean.

Ultimul spectacol pe care l-am văzut a fost opereta „Madame Pompadour" la Volksoper (muzica de Leo Fall) adaptată, pusă în scenă şi interpretată de Alexander Pichler: un spectacol încîntător şi plin de atracţie prin conţinutul şi realizarea sa.

Deşi războiul a împiedicat în mare măsură mersul înainte al mişcării teatrale şi muzicale vieneze, deşi o bună parte din patrimoniul de cultură al Austriei a avut de suferit grave pierderi, totuşi marea forţă a tradiţiei a făcut ca o nouă pleiadă artistică să preia torţa înaintaşilor. Aşa se poate explica faptul că, în toamna anului 1955, Viena a putut organiza şi găzdui o manifestare de proporţiile şi semnificaţia aceleia despre care am vorbit.

Căci Expoziţia Internaţională de Teatru de la Viena marchează fără îndoială un eveniment cultural de o deosebită importanţă instructivă. Vizitînd-o, am luat contact cu unele valori teatrale ale Occidentului. In acelaşi timp, ea a fost un prilej de autentică afirmare artistică pentru ţările din răsăritul Europei care au dovedit încă o dată înaltul nivel cultural al teatrului lor. Asemenea schimburi în planul valorilor sînt întotdeauna binevenite, răspunzînd dorinţei de pace şi progres a tuturor popoarelor lumii.

Pagini de block-notes dintr-o călătorie în U.R.S.S.

In Uniunea Sovietică oamenii se duc la spectacol ca la o manifestare sărbătorească, îmbrăcîndu-şi cele mai bune haine nu din snobism, fireşte (aici nu există o elită care să-şi etaleze toaletele), ci cu un respect evident pentru instituţia al cărei prag îl calcă.

La rîndul său, teatrul face totul pentru ca spectatorul să se simtă bine la reprezentaţie. Cei ce răspund de bunul mers al unui teatru nutresc un mare respect pentru public.

Care sînt căile pe care s-a realizat această stimă reciprocă ? Fără îndoială că în primul rînd calea spectacolelor de înaltă valoare, corespunzătoare aşteptărilor celor ce vin la teatru. Dar în afară de spectacol, este creată o întreagă ambianţă în instituţia teatrală, pe care publicul o sezisează ca fiind atmosfera firească a unui lăcaş de cultură sovietică şi pe care oaspeţii străini nu pot s-o aprecieze decît ca pe unul din semnele înaintatei civilizaţii sovietice.

N-am putut de pildă să nu observ biletul de teatru, ca pe un lucru ce merită să fie observat. Poate că e ceva neînsemnat, dar acest ceva neînsemnat e alcătuit cu gust şi în aşa fel încît nu-l poţi amesteca printre bucăţelele de hîrtie fără importanţă rătăcite prin buzunare. Biletul albastru al Teatrului Academic de Artă din Moscova are în stînga emblema teatrului, celebrul pescăruş cu aripile întinse. Iţi indică cu litere mari „parter" sau „bel-etaj" — cum se numeşte balconul aici. Apoi adresa teatrului, data pentru care e valabil şi — cu litere aplicate ulterior tipăririi — titlul spectacolului. E menţionat pe bilet „matineu" sau „seara". Sînt menţionate, de asemenea, rîndul şi locul, stînga sau dreapta şi preţul biletului. Iar pe spate e notată ora începerii şi ora terminării spectacolului. Niciodată la cele aproape treizeci de spectacole la care am asistat nu a fost vreo încălcare, măcar de un minut, a orelor notate pe bilet.

Cînd biletul de teatru e o fiţuică mititică, incoloră, ţi se întîmplă s-o arunci chiar în sală, la sfîrşitul spectacolului, ori cel mult în hol, cînd îţi scoţi paltonul de la garderobă. Avînd bilete la „Roadele învăţăturii", luate cu trei zile înainte, şoferul maşinii ce-mi fusese pusă la dispoziţie de Ministerul Culturii al U.R.S.S. le ţinea nu în buzunar, ci la un loc cu documentele maşinii în cutia specială de metal de lîngă volan. Eu însumi am păstrat biletele tuturor spectacolelor, fără vreun ţel special. Participînd la un simpozion cu regizorii romîni, maeştri emeriţi ai artei, care vizitau Uniunea Sovietică, am observat că alături de caietele cu notiţe, programele, fotografiile aduse de acolo, conservau şi ei în file de caiete bilete de teatru.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu programele. Atît la Moscova cît şi la Leningrad se alcătuieşte un program ilustrat al tuturor teatrelor dramatice şi muzicale din oraş, pe zece zile. E o cărticică de 66 de pagini cu coperta colorată, cu multe fotografii în text şi distribuţiile complete ale tuturor pieselor ce se reprezintă în cele zece zile. Iar la fiecare teatru se poate obţine şi distribuţia spectacolului din seara respectivă, tipărită pe două foi simple de hîrtie. Dar pînă şi această simplă foaie are un grăunte de gust. Teatrul Mare Dramatic „Gorki" din Leningrad, de pildă, imprimă pe prima pagină a programului profilul lui Maxim Gorki şi un chenar cu motive ruseşti.

Cred că respectul pentru teatru, înainte chiar de a-l cunoaşte, ia naştere din contactul cu aceste cărţi de vizită ale sale, care ţi-l recomandă prin ele însele drept o instituţie de cultură artistică.

1

Spectacolul teatral sovietic topeşte într-o sinteză originală creaţia dramaturgului şi cea a actorului, a scenografului şi a compozitorului, în condiţiile procesului de montare condus de regizor.

Munca regizorului în spectacolul sovietic este caracterizată de un curaj creator şi o fantezie liberă, cuceritoare, aducînd în fiecare moment al desfăşurării acţiunii soluţiile cele mai neaşteptate de înfăptuire artistică pe care le oferă realismul socialist. Nici un spectacol nu seamănă cu celălalt, nici un regizor nu foloseşte rezolvări care seamănă cu ale altuia, chiar atunci cînd e vorba de acelaşi autor sau de aceeaşi piesă.

In această varietate cu totul remarcabilă se simte foarte bine izvorul ei, totodată principala trăsătură comună tuturor spectacolelor, caracteristica de prim plan a spectacolului sovietic: profunzimea ideii.

Transpunînd piesa lui Nikolai Pogodin, „Nori purpurii", regizorii Teatrului Central al Transporturilor, V. A. Goldfeld şi I. I. Sudakov, au plasat întreaga acţiune în gară, după cum cere şi lucrarea. E o gară mică de provincie din sud-estul vechii Rusii, în anul 1905. Pe aici va trece spre oraş, pentru a ajuta la pornirea insurecţiei, un detaşament de muncitori înarmaţi, camuflaţi în trenul de persoane ca simpli călători. Grişa Kostromin, tînăr bolşevic din localitate, şi mama sa, Natalia Nikolaeva, de asemenea membră de partid, trebuie să ajute această trecere, iar Grişa să şi plece cu ei. Din cauza grevei feroviarilor, izbucnită pe neaşteptate, trenul se va opri însă în gară. Şi deodată, întreaga suflare a localităţii şi toţi pasagerii trenului se angrenează — cei mai mulţi fără să-şi dea seama — într-un conflict de mare forţă artistică, imagine grăitoare a ciocnirii istorice dintre clase în anul revoluţionar 1905. Gara constituie un singur decor complex, montat pe turnantă. Rotindu-se, turnanta ne aduce la scenă fie bufetul gării, fie peronul, apoi trenul încremenit pe linie, cămăruţa de la etaj a telegrafistului. In acest decor, personajele circulă, se agită, luptă între ele, unora li se pare că pot sta de o parte, altele nu pricep nimic din ce se întîmplă, sau nu vor să priceapă, dar cert e că în aceste zile de crîncenă înfruntare, nimeni nu-şi poate desprinde soarta de ceea ce se petrece în gară. Aici se hotărăşte izbucnirea revoluţionară şi mica staţie de cale ferată nu e decît picătura în care se răsfrînge cerul cu nori purpurii al anului 1905.

Pumnul de oameni viteji şi hotărîţi, bolşevicii, vor porni în zori, înainte de răsăritul soarelui. Vagonul cneazului a sărit în aer, jandarmii nu mai pot decît să tragă rafale în urma locomotivei care a plecat cu două vagoane. Printre norii purpurii răsare soarele. A fost o întîmplare neobişnuită într-o gară mică de provincie; dar trenul cu muncitorii înarmaţi a plecat, întreaga Rusie s-a ridicat, lupta hotărîtoare împotriva robiei ţariste a început şi nimic n-o va mai putea opri.

Această idee este atît de profund tratată, încît după ce s-a lăsat ultima cortină şi după ce ai înţeles pe deplin semnificaţia majoră a evenimentelor din piesă, eşti atras să-ţi reexplici fiecare detaliu şi scenă peste care ai trecut cu vederea furat de acţiune. Şi abia atunci îţi apare din nou ideea spectacolului în toată profunzimea ei, în ansamblul creaţiei scenice şi în amănunte.

Regizorii sovietici transmit ideea prin intermediul unor forme artistice deosebit de variate şi pregnante. Aici noţiunea de realism scenic nu cunoaşte interpretări înguste şi bucureşti. Stînd de vorbă în această chestiune cu regizorul-şef al Teatrului Mic, artistul poporului Konstantin Alexandrovici Zubov, el îmi atrăgea atenţia asupra îmbinării creatoare a elementelor romantice şi a celor realiste în interpretarea actorilor Teatrului Mic, precum şi asupra tratării calme, academice a pieselor în munca regizorală. Spectacolul pe care l-am văzut aici cu piesa lui Alexandr Ostrovski „Inima nu-i de piatră" era întradevăr un spectacol de o frumuseţe clasică, şlefuit cu grija unui maestru bijutier pînă în cele mai neînsemnate amănunte. Regia lui L. A. Volkov nu permisese nici o stridenţă. Era un spectacol de comedie desigur, dar o comedie adinc gîndită de autori şi de actori căci rîsul acoperea aici o stare nenorocită care dura de mult şi ţinea cu încăpăţînare să se permanentizeze ca atare. Maniera calmă de rezolvare a spectacolului convenea de minune piesei, care înfăţişa moravurile aşezate, îngheţate parcă pentru vecie din familia negustorului rus din a doua jumătate a veacului trecut. Dar aceeaşi tratare sublinia puternic şi destrămarea către final, lentă dar fără putinţă de oprire, a acestei bineţesute pînze familiale.

In schimb, la Teatrul de Satiră, în montarea celebrei satire a lui Vladimir Maiakovski „Ploşniţa", am întîlnit o folo-

sire pe scară largă a grotescului, cu mijloace violente de comic, într-un spectacol care te aruncă dintr-o surpriză în alta, făcîndu-l pe omul din sală să hohotească cu lacrimi. Regizorii Valentin Plucek și Serghei Iutkevici au dat glas furiei marelui poet și dramaturg contra lăcomiei, prostiei și trîndăviei micului burghez potrivnic valului revoluționar și au pus piesa în scenă într-un chip ieșit din comun. Un cal și o trăsură de lemn se mișcă pe loc, acționați de un mecanism ca de păpuși; pe fundal se desfășoară panorama caricaturală a unui oraș. Negustori ambulanți opriți ca într-un tipar strîmb defilează pe o bandă rulantă. Din trăsură coboară braț la braț planturoasa stăpînă a unui salon de coafură și noul său prieten, eroul comediei feerice: Prisîpkin.

Fiecare tablou nou e o parodie a unei realități urîte, deformate, o parodie usturătoare de pe poziția puternică a noului. Nunta lui Prisîpkin cu Elzevira Davîdovna, manicuristă și casieriță, e un moment de șarjă uimitoare, unde fiecare personaj e o caricatură cu fixități mecanice de comportare și mimică. Incendiul provocat de nuntași e proiectat pe o pînză cu mijloacele desenului animat, în timp ce în fața pînzei-ecran, pompierii încep operația de stingere printr-un cîntec intonat în cor. Peste 50 de ani, Prisîpkin va fi reînviat de savanții sovietici, dar în lumea socialismului el este o curiozitate bizară, care pînă la urmă va fi dusă la grădina zoologică. Aici girafele, leii și cămilele sînt de carton și postav și au chipuri zîmbitoare. Ploșnița care evadează din vestmintele noului pensionar va fi găsită de tineri curajoși la balconul sălii de spectacol și deodată întreaga sală e atrasă în jocul frenetic de pe scenă unde se judecă de către generația viitoare toate viciile moralei burgheze care înjoseau demnitatea omului.

Regizorul sovietic demonstrează prin natura metodei lui de lucru, că adevăratul respect față de munca autorului se exprimă prin crearea — pe baza textului — a unei opere noi de artă, în care trăiesc o viață nouă, într-o formă originală, ideile scumpe autorului. Această operă de artă, calitativ nouă față de opera literară pe temeiul căreia a luat naștere, este spectacolul.

•

Teatrul sovietic a rezolvat cel dintîi din lume problema figurației pe scenă, în raport cu concepția nouă a dramaturgilor sovietici despre popor ca făuritor al istoriei și în strînsă legătură cu acea cerință a realismului socialist denumită caracter popular în artă. Munca regizorului în acest domeniu țintește către individualizarea personajelor din masă, atunci cînd pe scenă e înfățișat poporul și totdeauna îți rămîn în minte chipuri vii, luminate de un gînd, fie că actorii respectivi au de rostit vreo replică, fie că nu. Aceasta face ca scenele de mase să aibă întotdeauna o mare vioiciune și un colorit bogat, atrăgîndu-l pe spectator, cerîndu-i parcă să-i urmărească pe toți și fiecare în parte cu atenție.

In spectacolul „Omul cu arma", piesa lui Nikolai Pogodin, de la Teatrul Vahtangov, ne aflăm în primul tablou în tranșee, pe front, în 1917. Mai mulți soldați se adăpostesc după zidul tranșeei întărit cu bîrne și discută despre ce le stă pe suflet. Treptat, lumina se strînge mai ales în jurul soldaților care interesează în primul rînd prin replicile ce le spun acum. Apoi — prin măiestria regizorului R. Simonov care interpretează și rolul principal — facem cunoștință foarte îndeaproape numai cu Ivan Șadrin, eroul piesei, soldatul-țăran „omul cu arma". Dar în tot acest timp, ceilalți ostași n-au rămas în umbră ci în penumbră, nu total inactivi ci marcîndu-și prezența prin schițarea unei atenții mai încordate, printr-un gest aparent mai puțin semnificativ, schimbarea de pe un picior pe altul etc. Ii vedem, îi percepem distinct, dar nu ne interesăm în mod special de vreunul din ei; ei înșiși ne ajută prin tot ce fac să ne îndreptăm atenția către ceea ce e mai important în scenă în acel moment.

Interesant e soluționată de regia sovietică, legătura eroului pozitiv cu masele.

In spectacolul „Lașul" cu piesa lui A. Kron, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski", există un chip de o mare frumusețe morală, cu un caracter foarte bine conturat. E bolșevicul Dorofei Semiakin, gradat într-o unitate militară din armata rusă a anului 1905, secretarul organizației ilegale din localitate a partidului social-democrat din Rusia. Cei mai mulți dintre soldații unității nu știu nimic special despre Dorofei, iar el se străduiește să nu se deosebească prin nimic de ceilalți ostași, pentru a nu atrage atenția asupra lui, căci sarcina sa este de a pregăti în adîncă taină insurecția armată. Nici spectatorii nu află aceasta decît mai tîrziu. Și totuși, Dorofei se impune de la prima sa apariție, se realizează cu mijloace pe cît de simple, pe atît de ingenioase.

In timpul unei convorbiri oarecare din dormitorul trupei, cineva întreabă într-o doară: pe unde o fi Dorofei? Iar mai tîrziu altul repetă întrebarea în alt fel: de ce n-o mai fi venind Dorofei ăsta? Ofițerul Zolotarev, o fiară față de soldați, face pe neașteptate apelul în dormitor. Se-

miakin sosește o clipă prea tîrziu, ceea ce-l face pe ofițer să izbucnească cu o furie nestăpînită, exprimîndu-și fățiș bănuiala că gradatul e un răzvrătit, că-l simte a unelti ceva subversiv. După ieșirea ofițerului, doar doi-trei soldați se grupează cu mare discreție în jurul lui Dorofei. Aproape pe neobservate, odată cu interesul crescînd al ostașilor pentru caporal, cu afirmarea dragostei pe care i-o poartă soldatul Barikin și el membru de partid, crește și interesul spectatorului pentru erou, dirijat cu dibăcie de regizorul Aronov. Eroul însuși crește în acțiune și într-o legătură strînsă, permanentă, cu soldații și muncitorii din oraș.

In „Pasărea primăverii", spectacolul cu piesa lui S. Mstislavski la Teatrul de Dramă din Moscova (regizori S. Maiorov și V. Bortko), Bauman eroul piesei se relevă de la început ca un experimentat conducător de mase, bine cunoscut în cercuri largi de muncitori din Moscova. El vine în oraș într-o perioadă de frămîntări pentru organizația locală. De aceea, grupul muncitoresc înaintat din conducerea organizației primește cu bucurie vestea sosirii lui Bauman, tovarăș de luptă al lui Lenin.

Alte împrejurări din spectacol arată cum Bauman se bucură de încrederea maselor pentru că se sfătuiește cu oamenii, le cere părerea și le exprimă limpede speranțele. In închisoare, el pregătește cu minuțiozitate evadarea tuturor bolșevicilor și aceștia, după ce-i ascultă planul și-l aprobă, îl îndeplinesc întocmai sub conducerea sa. La conducerea Ohranei țariste se pun în mișcare cei mai buni agenți pentru a-l descoperi și prinde pe Bauman.

Fiecare tablou nou aduce un nou element care-l caracterizează pe Bauman ca un conducător, ca un exponent autorizat al maselor, a cărui personalitate s-a făurit și se dezvoltă pe prima linie a frontului revoluționar.

2

Chiar spectator profan fiind, nu se poate să nu remarci munca de înaltă inspirație, pe care o duce regizorul sovietic cu actorul. Pe scena sovietică faci cunoștință cu „arta trăirii" rolurilor. Se vede că interpretarea e rodul unor lungi exerciții, căci mijloacele fizice ale actorului se supun ideii personajului și între lumea lăuntrică a omului de pe scenă și modul lui de a acționa există o strînsă armonie. Se vede de asemenea că exprimarea artistică este fructul unor căutări. E greu să vezi pe o scenă sovietică un actor care să nu știe „să joace", adică să nu stăpînească mijloacele meseriei. E de asemenea greu să vezi demonstrații de tehnică actoricească lipsită de idee, virtuozitate goală. În munca sa de autoeducare, de desăvîrșire a meseriei ca și a măiestriei artistice, actorul are totdeauna sprijinul prietenesc al regizorului, pe care nu-l interesează doar realizarea unui rol într-un anume spectacol, ci și pregătirea actorului pentru a putea face față celor mai dificile și felurite sarcini scenice.

Așa se face că întîlnindu-te cu același actor în roluri diferite, îl cunoști uneori cu greu. Am urmărit cu atenție un actor excelent în două spectacole cu totul deosebite între ele, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski" din Moscova. E vorba de artistul emerit al R.S.F.S.R., B. Levinson. In spectacolul „Griboedov" cu piesa lui S. Ermolinski (regizor M. M. Ianșin), Levinson joacă rolul principal. La început, cînd îl vezi pe scenă, ai o oarecare îndoială. Omul acesta de statură joasă, slab, uscățiv, cu nasul ascuțit și fața osoasă, te va convinge oare de măreția celebrului scriitor rus ?

In sufletul lui Griboedv arde o flacără vie, pe care adesea o percepem aevea în ochii actorului, după ochelarii mici, fără ramă. Pe față se zugrăvește un zîmbet sarcastic, nu expresia răutății mizantrope, ci o armă pentru ticăloșii care voiau să batjocorească poporul rus. Cînd e singur și se gîndește, chipul lui Griboedov-Levinson capătă un aer de tristețe gravă, de seriozitate îngrijorată. In sumbrul cabinet special al poliției țariste care anchetează „afacerea de la 14 decembrie", adică răscoala decembriștilor, Griboedov își înfruntă anchetatorii cu liniște mîndră, ironizîndu-i usturător, fără umbră de teamă. La Teheran, în fața ambasadei ruse, hoarda de fanatici ațițată de uneltirile consulului englez amenință și urlă. Omul mic de statură, uscățiv, cu ochelari, îmbrăcat în uniformă se pregătește să iasă în balcon. In momentul acesta de viață și de moarte, e atîta mîndrie, putere și curaj în Griboedov, încît ești sigur că dacă va ieși, va risipi numai cu avîntul tăios grupurile de atacatori. Dar bandiții strecurați în clădire îl ucid pe la spate.

Toate acestea au fost subliniate printr-un joc sobru, cu gesturi măsurate, un mers apăsat, niciodată precipitat, o mimică reținută pe o figură care se lumina sau se întuneca numai printr-un joc studiat al sprîncenelor.

In spectacolul „Lașul" cu piesa lui A. Kron, Levinson creează rolul unui ofițer stupid și abject, praporgicul Tit dintr-o unitate militară, cantonată într-o stație de cale ferată. E un bețiv rău și cîinos ; idealul lui e să apere „liniștea familiei". Per-

sonajului îi sînt proprii îngustimea de gîndire și modul de a batjocori cu grosolănie tot ce nu-i este pe plac. Tit-Levinson își piaptănă părul — care încărunțește — cu cărare la mijloc și-și răsucește cu vîrfurile în sus, mustăcioara de sub nasul ascuțit, ceea ce-i dă un aer permanent de batjocură prostească. Vocea guturală și ochii cu pleoapele roșii îl caracterizează pe alcoolic. Mersul cu pași inegali, risipiți, ca al unui om fără axă, gesturile dezordonate, atitudinile cocoșești de scandalagiu mărunt, toate definesc o ființă meschină. Cînd soldații unității, conduși de bolșevici se răscoală, comandantul încearcă să se împotrivească, un ofițer se declară de partea soldaților pentru ca apoi să încerce să fugă. Numai praporgicul Tit alege o cale conformă cu caracterul său : se zăvorește în toaletă și declară că nu va putea fi scos de acolo cu nici un chip.

O altă idee a dus la alegerea altor mijloace, a unei alte măști, la făurirea unei compoziții originale. Doar numele din program mai amintește că e același actor care a dat viață scenică cu o seară înainte unui erou istoric.

In acest efort remarcabil de a găsi cea mai înaltă și mai originală formă de expresie pentru fiecare rol cred că se valorifică partinitatea actorului sovietic, pentru că făcînd ideea pătrunzătoare și transmițîndu-i-o cu forță artistică spectatorului, el determină într-un sens hotărît atitudinea acestuia față de personaj, îi luminează conținutul ideologic al întregului spectacol. Spiritul cetățenesc al actorului sovietic, poziția sa partinică îl ajută să descopere cu justețe conținutul personajului și-l stimulează să dezvăluie acest conținut spectatorilor cu toată puterea mijloacelor pe care le posedă, în scopul de a dezvolta în spectatori atitudinea pe care el artistul o are față de rol.

N-am avut prilejul să constat niciodată ostentație în zugrăvirea personajului negativ. In satiră, acolo unde se folosesc grotescul și caricatura, deci exagerarea specifică genului pentru îngroșarea ridicolului, de asemenea nu se observă ostentația, ci puterea imaginii comice hiperbolizate. Personajul negativ din „Roata fericirii" de Frații Tur (pe scena Teatrului Comsomolului Leninist — regizor S. L. Stein) aspirantul în filozofie Boris Sviridov e urmărit cu accente aproape imperceptibile pe panta decăderii sale morale. E un tînăr frumos, simpatic, cult și serios față de viață și față de sine însuși, puțin visător, dar nu stăpînit de o visare ușuratică ori trîndavă. Teza pe care o pregătește se numește „Probleme de etică în viața omului sovietic". In primul tablou, actorul V. D. Larionov ne lasă o impresie foarte bună despre personajul său, dar totodată face și o mică, aproape neînsemnată rezervă : dintr-un motiv desigur tineresc, Boris se apropie insistent de prietena vecinului său Kocerghin, Natașa Kozîreva, o fată cu înfățișare foarte plăcută, secretara organizației comsomoliste. Fotografia tînărului aspirant a fost publicată pe coperta unei reviste de mare răspîndire și acum camera sa e plină de scrisori de la admiratoare. Boris-Larionov nu-și pierde însă capul. Se vede a fi un om stăpîn pe sine. Citește plictisit scrisoare după scrisoare, adresează cuvinte amare fetelor care-i trimit epistole amoroase și pune de o parte, ca să-i răspundă, numai scrisoarea unui bătrîn care i-a dat un sfat de viață înțelept.Dar spre sfîrșitul aceluiași tablou, actorul ne dezvăluie încă o trăsătură negativă a caracterului lui Sviridov : a ascuns celor din jur faptul că e căsătorit — e adevărat, vrea să se despartă de tînăra-i soție, n-o mai iubește, dar deocamdată e însurat și Natașa, care a răspuns sentimentelor sale, nu știe lucrul acesta. Și nici nu trebuie să afle ! hotărăște Boris lovind cu pumnul în maldărul de scrisori de pe masă...

Așa ni se dezvăluie mereu alte laturi ale unui caracter de loc integru, dar părțile pozitive ale acestui caracter nu sînt nici ele minimalizate. Sviridov-Larionov e pînă la urmă un om energic și hotărît, cultura sa nu e de disprețuit, sentimentele sale față de Natașa n-au fost contrafăcute. Numai în acest fel putem înțelege de ce după ședința de comsomol în care Sviridov e judecat cu cea mai mare asprime de tovarășii săi, după ce actele sale urîte au fost demascate în fața tuturor, Natașa nu are totuși hotărîrea de a declara că nu-l mai iubește. Iar tu, spectatorul, dezaprobînd categoric faptele necinstite ale aspirantului în filozofie, încerci mai curînd decît repulsie pentru om, o adîncă părere de rău că un tînăr cu calități, căruia îi erau deschise toate drumurile, s-a rătăcit pe căi atît de nepriel-nice și necetățenești.

În spectacolul „Ivanov" cu piesa lui Cehov, la Teatrul „A. S. Pușkin" din Moscova (direcția de scenă M. O. Knebel), problema aceasta a caracterizării cu finețe a personajelor negative nu e numai problema unuia din roluri, ci a majorității lor. Cele mai multe personaje au trăsături negative. Moșierul Ivanov (A. Ianikovski) sfîșiat de întrebări chinuitoare și îndoieli, frămîntat de probleme de viață, se dovedește a fi totuși un om profund meschin. Șabelski (A. Șatov), conte, unchiul lui

Ivanov, e un bătrîn uscat, bombănitor, un parazit social. Lebedev (F. Golenkov), un alt personaj, e bețiv și gol sufletește. Și totuși, Ivanov e destul de sincer, căci nu ascunde goliciunea sa sufletească, iar la urmă, pentru a demonstra cumva că nu mințea cînd afirma că viața sa n-are rost, își trage un glonte în cap. Șabelski nu va face pînă la urmă potlogăria la care era îndemnat de administratorul moșiei și se va dovedi a avea mult suflet. Iar Lebedev e în același timp un om de o mare bunătate care dorește sincer fericirea celor ce-i sînt apropiați. Extrem de dificilă sarcină, de a caracteriza just asemenea personaje, de a da un verdict clar asupra lor! Finețea artistică a interpretării este aici cu totul deosebită.

Toți oamenii sînt buni în acest spectacol și toți au în ei cîte ceva rău. Dar sînt oare vinovați de ceea ce e rău în ei? Nu, pare a-ți spune spectacolul, nu sînt toți vinovați, iar unii sînt responsabili doar într-o anumită măsură de păcatele lor. Trăiesc însă într-o lume prost orînduită, și această lume fără orizont macină talentul unora, irosește dureros de nefolositor bunătatea și cinstea altora, distruge fericirile care de abia au încolțit, închide rînd pe rînd toate drumurile ce ar putea duce spre libertate. Iar pe unii oameni îi preface în fiare sau numai în mici insecte veninoase, dar tot atît de vătămătoare ca și marile sălbăticiuni.

Desigur nu numai personajele negative sînt tratate cu finețe artistică. Așa cum arta teatrală realist socialistă e dușmană schematismului și vulgarizării în zugrăvirea eroilor negativi, ea este potrivnică oricărei poleiri artificiale a eroului pozitiv. In spectacolul „O chestiune personală" cu piesa lui Alexandr Ștein la Teatrul „A. S. Pușkin" din Leningrad (regizor L. S. Vivien), interpretul lui Hlebnikov (artistul poporului N. Simonov), eroul principal, are un joc patetic, nervos, accentuînd încăpățînarea și irascibilitatea inginerului, latura sa de „om dificil" care-i necăjește pe mulți. O asemenea prezentare nu-l face mai puțin „pozitiv" pe Hlebnikov și nu știrbește cîtuși de puțin din dreptatea cauzei sale. Kocerghin, tînărul aspirant în biologie la universitatea din Moscova (în spectacolul „Roata fericirii") e înfățișat de actorul A. A. Scerbakov, masiv, agreabil, foarte cinstit. El o iubește mult pe Natașa si are intuiția mai mult decît convingerea bazată pe fapte că vecinul său Boris Sviridov nu-i va aduce fericirea. Dar Kocerghin-Scerbakov e mîndru, orgoliul său bărbătesc îl face să se depărteze de ambii săi prieteni și de abia tîrziu, împins de alții, va face gestul tovărășesc necesar de a le pune problema în față, așa cum o vede el. Nu are nici suficientă hotărîre. La un moment dat s-ar părea chiar că Sviridov îl depășește ca energie și fermitate pe drumul țelului propus. Cu toate acestea, Kocerghin își dovedește simplu superioritatea morală și justețea opiniei pe care și-o formase de la început. Abia în final se vede că el șovăie din timiditate și modestie, și atunci îți devine și mai drag. Slăbiciunea sa nu era o slăbiciune de caracter, ci un semn particular al unui caracter integru.

Un asemenea mod creator de a întruchipa eroii reliefează puternic conflictul dramatic în spectacol și favorizează comunicarea scenică între actori. Cele mai multe spectacole sovietice pe care le-am văzut prezentau ansambluri desăvîrșite în care actorii jucau cu pasiune unii cu alții, ignorînd într-adevăr faptul „că cel de al patrulea perete" al scenei este deschis la public. In „Inima nu-i de piatră", trei femei stau de vorbă la o masă și beau ceai. Vera Filipovna Karkunov — E. Solodova, o femeie frumoasă, liniștită și demnă, pe fața căreia e zugrăvită o mare bunătate și Olga Dmitrievna — E. Rogozina, și mai frumoasă, dar cu o umbră de viclenie pe chipul rotund și plin, ascultă cu luare aminte întrebările curioase și povețele de femeie încercată ale Apolinariei Panfilovna — A. Salnikova, cumătră vorbăreață și șugubeață. In fond ele discută despre fleacuri, bătrîna vorbește vrute și nevrute și probabil își dau toate trei seama că e o discuție ca oricare alta la o ceașcă de ceai, de pe urma căreia nu se va schimba doar nimic pe lume. Cu toate acestea se ascultă una pe alta cu foarte mare atenție și te fac să urmărești cu încordare deosebită conținutul convorbirii, parcă de ea ar atîrna tot ce se va întîmpla pe urmă în casa Karkunovilor. Intr-un alt spectacol cu o piesă de Ostrovski, „Nu-i totdeauna praznic" la Teatrul Dramatic din Leningrad (regizor V. S. Andrușkevici) cei doi tineri protagoniști E. A. Popova (Agnia) și I. Dmitriev (Ipolit) au un dialog drăgăstos atît de bine jucat încît ai crede nu numai că sînt singuri acolo în cameră, ci în toată lumea. Legătura scenică e atît de strînsă, încît chiar după ce sînt descoperiți sărutîndu-se și siliți să asculte o nostimă predică „moralizatoare", simți mai departe cum tinerii își vorbesc din ochi cu gîndurile departe de tot ce se petrece în cameră.

Există moduri variate de comunicare scenică. In „Azilul de noapte" la Teatrul Academic de Artă, spectacolul montat în 1902 în direcția de scenă (păstrată pînă azi) a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski și Vladimir Nemirovici-Dancenko,

actorii nu par a comunica direct unii cu alții. Ba chiar îți fac impresia că fiecare vorbește pentru sine, ori pentru un auditoriu imaginar. Kostilev—I. M. Raevski, cu un chip albicios de molie, își numără mătăniile, trece prin azil cu privirea goală și vorbește de parcă nu s-ar adresa nimănui. Vaska Pepel—S. Iarov se întinde, cască și vorbește pentru cine s-o nimeri pe acolo, la ora aceea, să-l audă. Satin-V. Erșov filozofează nu ca să-l audă cineva anume, ci ca vocea lui puternică și adîncă să răsune în urechile tuturor și nu numai în groapa mizerabilă în care-și duce zilele. Se cunosc bine unii pe alții, își cunosc bine și poveștile și părerile despre lume — la ce bun să se mai asculte unii pe alții? Și cu toate acestea înțelegi numaidecît că aici există un ansamblu actoricesc în care fiecare actor trăiește pe scenă în cea mai strînsă relație cu tot ce se întîmplă acolo, în ambianța ce le-o hărăzise personajelor, la inspirația unei realități crude, marele Maxim Gorki.

Poate că valoarea neîntrecută a ansamblurilor scenice — omogene și sudate pe baza de idei a lucrării dramatice — exprimă cel mai bine caracterul colectiv al sintezei teatrale pe scenele sovietice.

3

Decorul și costumul fac parte din spectacol într-un mod necesar, completează acțiunea, o explică, valorifică ideile, îmbogățesc cunoștințele spectatorilor despre epoca acțiunii, moravurile și gustul diferitelor categorii sociale ale vremii. Oricare ar fi forma de tratare plastică, toate decorurile și costumele respectă adevărul istoric, geografic, economic etc. Și cadrul plastic al spectacolului spune adevărul despre întîmplările și oamenii din piesă, în limbajul propriu artelor plastice.

Am văzut montări de mare amploare în teatrele mari, am văzut și montări de proporții mai modeste în teatrele cu scene mai mici, dar nu dimensiunile hotărăsc asupra valorii plastice a unui spectacol, ci și aici, profunzimea ideii și originalitatea formei în cadrul metodei realismului socialist. La Teatrul Central al Armatei Sovietice, montarea impresionantă pe scena uriașă a spectacolului „Vis pe Volga" („Voevodul") — regizor A. Okuncikov, pictorul decorurilor I. Pimenov, schițele costumelor E. Tretiakova — înfățișează cu adevărat o minunată legendă rusă. Piața unui tîrg cu biserică de lemn, apoi pădurea cu un pîrău, peste care trece un pod de bîrne, palatul de lemn al voevodului, grădina înflorită a unui conac boieresc în care, așezate pe iarbă, fetele cîntă — iată cîteva tablouri din spectacol. Folosind cu dibăcie marile posibilități ale imensei scene, regizorul și scenograful au împărțit decorul după nevoi. Cînd ne aflăm în piața unui mare tîrg de pe Volga și autorul vrea să luăm cunoștință de felul cum trăia poporul pe vremea aceea și cum era nemulțumit de cîinoșenia voevodului stăpînitor peste acel ținut, ni se prezintă întreaga piață, cu biserică, tarabe cu mărfuri spre vînzare, poarta castelului voevodal. Scena care urmează, angrenînd un număr mic de personaje, n-avea nevoie de o desfășurare atît de mare ca decor: enorma cortină interioară de postav albastru pe care sînt cusute cu aur și fir negru motive naționale ruse acoperă pe nesimțite biserica și cam o jumătate de piață. Cînd lumea va ieși din biserică, cortina se va retrage din nou, lăsînd deschisă privirilor inima tîrgului.

Stilul tablourilor de vis nu e cu nimic deosebit de tratarea tablourilor presupus reale, numai că elementele fantastice sînt aici, cum e și firesc, mai puternic accentuate. Totul este de o măreție și o frumusețe rară, o încîntare pentru ochi. Cînd s-a aprins lumina în sală am văzut spectatori — mai ales tineri — frecîndu-se la ochi de parcă ei înșiși ar fi fost înlănțuiți de vraja minunatului basm.

Dacă în „Vis pe Volga" trăsătura principală a montării o constituie autenticitatea ei populară, la „Peribanez și Comandorul din Ocana" de Lope de Vega, spectacol al Teatrului Mare Dramatic „M. Gorki", din Leningrad, trăsătura caracteristică este autenticitatea istorică. La Ermitaj am cunoscut chipul autentic al lui Lope de Vega în portretul lui Francesco Ribalto; la Teatrul „Gorki" i-am cunoscut gîndul autentic în spectacol — așa cum ne pricepem astăzi să-l deslușim în ceea ce a scris și a vrut să spună omenirii. Regizorul N. A. Sokolov și pictorul V. L. Stepanov au creat cu îndrăzneală un triptic decorativ, după cîte mi s-a părut, de inspirație rafaeliană, și au plasat tablourile pe rînd în cîte un cadru al tripticului, în două din ele și chiar în toate trei deodată. Erau ca trei pagini de carte medievală cu cheutori groase de aur. Convingerea asupra autenticității, spectatorul n-o capătă prin îngrămădirea elementelor de decor și a ornamentelor, ci prin sugestia bogată a puținelor dar foarte semnificativelor elemente și ornamente.

Cît de elegantă și sugestivă poate fi simplitatea găsită după adîncă chibzuință, o demonstrează și decorul complex al spectacolului „Soțul ideal", piesa lui Oscar Wilde la filiala M.H.A.T. (regizor V. Stanițin, pictor I. Gremislavski). Aici a fost creată pe turnantă casa lui Sir Robert, o

clădire somptuoasă în stil clasic, cu coloane și scări de marmoră albă. In casă, la recepția oferită de amfitrioană, se găsesc invitați în haine de gală, bărbații în fracuri negre și femeile în rochii luxoase albe și negre. E o simfonie coloristică excepțională în alb și negru. In camerele diferite prin care ne plimbă rotirea turnantei, ne întîlnim cu unul sau două elemente de mobilă : un fotoliu-canapea, o măsuță discretă, un scrin, un acvarium. Unele camere sînt asemănătoare. Dar printr-un joc foarte abil al perdelelor, care se lasă sau se ridică singure în timpul rotirii turnantei, aspectul încăperii se schimbă pe neașteptate. Impresia de eleganță și sobrietate e desăvîrșită. Cu atît mai pregnantă e dezvăluirea dedesubturilor oribile pe care se sprijină acest alb edificiu, căci ochiul sarcasticului autor englez a privit adînc și dincolo de perdelele groase, strălucitor de curate, ale palatelor înaltei nobilimi britanice.

In spectacolul „Lizzie McKay" cu piesa lui Jean Paul Sartre (Teatrul Mossoviet — regizor I. S. Anisimov-Wulf, pictor B. I. Volkov), simplitatea decorului e realizată pe linia stilizării cadrului plastic, dar o stilizare în spirit realist. Negrul urmărit pe nedrept pentru un omor nefăptuit, se întîlnește pe furiș cu femeia pe care o iubește, lîngă un zid care acoperă și întunecă toată scena. Altceva nu se găsește acolo : sînt doi oameni înfricoșați care abia au timp să se îmbrățișeze, și zidul, ca o amenințare mută, grozav de apăsătoare. In salonul senatorului Clark, mare, prea mare, ca vanitatea și orgoliul stăpînului casei, liniatura subțire a decorului neprietenos se îmbină de minune cu mobila principală a încăperii — o masă lungă, cu tăblia subțire, și un singur picior îngust, de susținere.

In „Prolog" de A. Ștein la Teatrul Ermolov (regizor P. P. Vasiliev, pictor A. P. Vasiliev), simplificarea extremă a decorurilor în unele tablouri slujește direct evocării istorice de mare amploare. Aici e înfățișată întreaga revoluție din 1905 cu evenimentele cunoscute din istoria Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. In ziua de 9 (22) decembrie 1905, provocatorul popă Gapon, cheamă oamenii din Petersburg la o demonstrație cu jalbe adresate țarului. Pe scena goală (cu un singur fundal pictat) s-au adunat de dimineață muncitorii cu femeile și copiii lor, bătrîni cu prapuri bisericești și icoane. După discursul ațițător al lui Gapon, pornesc cîntînd. Turnanta se rotea încet, oamenii mergeau, mergeau, prin spatele scenei aluneca fundalul pictat, înfățișînd mereu alte aspecte ale orașului, pînă ce au apărut în fața demonstranților profilul palatului țarist și cordonul de soldați puși să-l păzească.

Mai tîrziu, hala mare a uzinei „Putilov" ocupă toată scena. In fața scenei e un parapet de fier, după care se ghicește mulțimea, fără să vedem altceva decît, din cînd în cînd, căciula sau șapca unui muncitor — se presupune săltat pe umerii tovarășilor săi. In fund sînt folosite ca făcînd parte din uzină instalațiile de lumină și pasarela de fier utilizate în mod obișnuit de lucrătorii și tehnicienii teatrelor. Cîțiva oameni cocoțați acolo privesc cu atenție în jos. In acest fel, un număr restrîns de actori sugerează o mulțime de mii de oameni. Iată cum un decor simplu, înțelept gîndit, economic construit, reliefează cu mare artă amploarea evenimentelor istorice reflectată în imagini scenice.

Am văzut și un spectacol în care decorul rămînea neschimbat de-a lungul celor patru acte : „Străinii", de Mona Brand tot la Teatrul Ermolov (regia A. Goncearov și V. Romanov — pictor Alexandru Tișler). Acțiunea se desfășoară în casa plantatorului Douglas Streeter ; locuința e un „bungalow", la prima vedere foarte plăcut, reprezentînd maximum de confort posibil în inima junglei malaieze. La ridicarea cortinei m-a mirat construcția complicată și grea a încăperii cu plafon, scară și balcon interior. Mai tîrziu mi-am dat seama de ideea pe care o transmitea acest decor. Cu toată soliditatea și instalațiile de apărare, „bungalow"-urile nu oferă nici o garanție de securitate proprietarilor lor, căci sînt clădite pe pămînt străin și pămîntul se cutremură în Malaya sub tălpile stăpînitorilor britanici. Concluzia piesei exprimă direct această idee.

Intrînd ca parte integrantă în sinteza spectacolului, decorul își aduce contribuția specifică la transmiterea mesajului autorului către public.

*

M-am întors din călătoria în Uniunea Sovietică cu impresii de neuitat despre teatrul sovietic și oamenii care-l slujesc.

Teatrul sovietic ne înfățișează idealul concret, existent în realitate, al unei arte închinate socialismului și comunismului, cu o mare putere de înrîurire asupra oamenilor. In condițiile existenței teatrului sovietic, precum și a bogatelor și sănătoaselor tradiții ale teatrului nostru, a forțelor sale artistice numeroase, care-și consacră virtuțile slujirii cauzei poporului în artă, există toate motivele să fim convinși că teatrul romînesc va atinge de asemenea culmile realismului socialist.

HORIA DELEANU

Confruntări pasionante

Dramaturgul se intilneşte in desăvirşirea operei sale de mai multe ori, in imprejurări diverse, cu eroii şi sensurile ei esenţiale. Una dintre cele mai pasionante confruntări are loc atunci cind, prin gura şi emoţia protagoniştilor, vibrează de pe scenă ideile majore ale lucrării. Pe Gorki l-a convins încă o dată adevărul mesajului lui Satin, cînd l-a auzit rostit cu prilejul reprezentării „Azilului de noapte" la Teatrul de Artă. Cehov a retrăit cu intensitate poezia dramatică a „Livezii cu vişini", transmisă intr-o atmosferă de densă sensibilitate la spectacolul realizat de aceiaşi Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko. Pirandello şi-a redescoperit, pină în intenţiile sale cele mai subtile, piesa „Şase personaje in căutarea unui autor", pusă in scenă de Georges Pitoëff.

Regizorul este un artist, *care nu poate să se mulţumească cu descifrarea semnificaţiei profunde a unei opere dramatice; el trebuie să ştie să găsească şi* modul de expresie *propriu pentru concretizarea in imagini convingătoare a adevărului cuprins de piesă. Nu numai cuvintul, care are o însemnătate primordială, dar şi umbrele, luminile, pauzele, mişcarea trebuie puse necondiţionat în slujba reconstituirii artistice a vieţii pe scenă.*

De aici decurge şi posibilitatea viziunii scenice diferite ale aceleiaşi opere, determinată de gradul de sensibilitate, stilul, concepţia, personalitatea artistică creatoare a directorului de scenă. Intervine in acest proces o clauză fundamentală, fără de care căutarea indrăzneaţă nu-şi mai găseşte justificarea: respectarea tendinţelor, orientării ideologice a scriitorului.

Cu cită satisfacţie trebuie să menţionăm, pe această linie, „trei răspunsuri la o intrebare" şi respectivele interpretări interesante ale „Împărătiţei lui Machidon" în citeva teatre romineşti, tonalitatea inteligentă, proprie, a spectacolului cu „Familia Kovacs", prezentarea bogat nuanţată, originală a „Chestiunii personale". Tot aşa cum sintem siliţi să încercăm dezamăgiri, cind ascultăm o simplă lectură logică a textului in „Regele Lear", prezentarea cenuşie a „Norei", mularea mecanică, săracă, pe liniile firave ale „Zorilor Parisului" şi „Zborului de noapte".

Mulţi dintre regizorii noştri ar trebui să desprindă de pe panopliile recuzitei aripile cu care să infrunte culmile creaţiei artistice. Sintem incredinţaţi că nu-i aşteaptă in nici un caz soarta lui Icar, ci mulţumirea unor mari izbinzi.

In această situație ar fi greu să vorbim despre „neajunsurile monocromiei", despre „o temă majoră, o realizare minoră", despre felul în care „gîndirea științifică" n-a fost descoperită". Confruntările pasionante ale scriitorilor și publicului cu mai multe spectacole de inaltă calitate artistică ar schimba, în atmosfera unei satisfacții generale, și titlurile și substanța unora dintre cronicile noastre...

Drama familiei Kovacs

Drama, spunea odată Stanislavski, nu este, în ultimă analiză, decît răbufnirea artistică a unei crize, care se consumă la etajul cel mai de sus, dar ale cărei cauze trebuie căutate undeva în pivniță.

Mi-am dat seamă de adevărul acesta, în timp ce urmăream captivanta desfășurare a dramei familiei Kovacs, din piesa Anei Novak. Familia Kovacs este, în primul rînd, o familie mic-burgheză și ca atare se situează la o interferență dramatică a conflictelor sociale: se opune fascismului și, prin aceasta, intră în conflict cu epoca sa; este constituită din membri unitari doar în aparență, categoric diferențiați însă ca fond sufletesc. Sînt, cum se vede, prezente toate elementele necesare dezlănțuirii acelui examen al vieții, acelei crize care o va frînge în două, separînd definitiv și irevocabil ceea ce este bun și cinstit, de ceea ce a rămas fals, slab sau putred în ea.



Vasilica Tastaman (Eva), stînga; **Marga Anghelescu-Gheorghiu (Margit),** dreapta

Pînă aici însă, nimic nou. Există o criză a familiei și în teatrul decadent. Ceea ce face însă din „Familia Kovacs" o valoroasă și interesantă operă actuală este faptul că spectatorul simte în permanență prezența puternică a evenimentelor istorice care se consumă după culise. Fiecare gest, fiecare replică, fiecare „soartă" reflectă în mod semnificativ pulsația energică a realității sociale, care este prezentă peste tot: și ca luptă de clasă, și ca ciocnire politică. și ca realitate economică. În felul acesta, personajele devin reprezentative, tipice pentru o anume formă de viață, iar drama, luată în ansamblu, se transformă într-o viguroasă frescă a societății noastre, surprinsă într-un moment grav al evoluției sale.

Analizată mai de aproape, ne izbește dintr-o dată construcția dramatică a piesei, mult mai riguros organizată decît în lucrarea „In pragul vieții", în care eroii Anei Novak se conturau și se mișcau destul de nebulos.

Avem două personaje centrale: profesorul Kovacs și soția sa, Margit. Profesorul intră în actul I ca un erou al ideii — ca un intelectual de atitudine — și sfîrșește în actul IV, decrepit și nebun. Coboară continuu, relativizînd și relativizîndu-se la fiecare pas, și tîrăște în această lentă dar sigură cădere întreaga armură de „principii", care îi împodobesc sonor și patetic așa-zisul său apolitism liberal. Cu totul altă linie urmează Margit, soția sa. Ea începe prin a fi o femeie resemnată, bună și tăcută — o femeie care spune la fiecare pas „nu știu" — și sfîrșește prin a deveni lucidă, prin a se convinge și a se jertfi pentru o cauză pe care o descoperă cu greu, dar căreia i se atașează cu tot entuziasmul. Ea este aceea care urcă, urcă mereu, aceea prin care se materializează „la etaj" toate valorile umane ale fierberilor din „pivniță".

Paralel cu ei, evoluează cei doi copii. Petru, dintr-un adolescent „talentat" (în fond, foarte răzgîiat), devine un tînăr „de acțiune", apoi ofițer fascist, criminal și sfîrșește prin a se prăbuși și a se sinucide. În familia Kovacs el reprezintă istoria, evenimentele. Căderea lui brutală seamănă mult cu prăbușirea, pe alt plan sufletesc, a intelectualului său tată. In schimb, Eva, fiica alintată a profesorului Kovacs, are o linie cu totul contrară, în-

cepe prin a „părea" o teribilă și cinică personalitate, chinuită de plictis și răutate, și ajunge pînă la urmă o femeie așezată, simplă și înțeleaptă.

Dacă, la aceste traiectorii dramatice, adăugăm pe doamna Horvath și pe proprietăreasă (pe linia personajelor negative) și pe doamna Bereș și pe comunistul Andraș (pe linie pozitivă), obținem întreaga schemă a crizei familiei Kovacs. Există în critica noastră literară o tendință de a socoti compoziția dramatică (echilibrarea artistică a personajelor în conflict) drept o problemă de formă literară. Poziția aceasta nu este justă, iar Ana Novak ne demonstrează suficient că „planul" etajului său — în care se ciocnesc ceea ce este nou cu ceea ce s-a învechit, ceea ce este uman cu ceea ce este crimă, ceea ce este speranță cu ceea ce este moarte și deznădejde — corespunde cît se poate de fericit cu acele contradicții care frămîntă și societatea luată în ansamblul ei.

De altfel, numai prin luarea în considerare a acestor trăsături de dublu plan, atît de evidente în construcția piesei, se poate explica pentru ce nu au reușit unii actori în interpretarea pe care au dat-o rolului lor. Chiar din actul I, publicul a simțit diferența categorică între interpreții care-și trăiesc în mod natural, organic, rolul — și cei care și-l „joacă", uzînd cu risipă de toate mijloacele tehnicii actoricești.

Profesorul Kovacs, deși un rol extrem de dificil și de „compus", a avut norocul să fie realizat prin interpretarea extrem de colorată și vie a lui Jules Cazaban. Rolul este extrem de dificil, fiind construit prin combinarea, pe muchie de cuțit, a unor trăsături psihologice care se lasă cu greu topite împreună. Actorul a reușit o sinteză interesantă, originală, deși pe alocuri a atins, aproape fără voia lui, efecte care nu se potriveau cu momentul dramatic. Știm cît este de greu să compui și să sugerezi un ridicol, care să nu fie în același timp și comic. Ridicolul profesorului Kovacs, grav și adînc, este ridicolul unei existențe, al unei ratări. Nu este vorba de un profesor distrat, naiv și ușor maniac. A aluneca pe această dimensiune înseamnă a trece din dramă în comedie, din ridicol în haz, înseamnă să dirijezi publicul de la dezaprobarea efectivă și principială, spre amuzament și rîs. In jocul lui Jules Cazaban s-au strecurat uneori (printr-o contrabandă de care este vinovată puțin și autoarea) anumite nuanțe „de joc", de caricaturizare amuzantă. Fără îndoială, în felul acesta, s-a născut pe scenă un profesor Kovacs interesant, plin de candoare și originalitate, dar un profesor Kovacs, care uneori, subliniem *uneori*, ne-a făcut impresia că se mișcă pe linia unei comedii și că numai printr-o întîmplare donchișotescă a nimerit între oameni care trăiesc, de fapt, o dramă a vieții lui.

Marga Anghelescu-Gheorghiu a creat o Margit de o profunzime, duioșie și autenticitate umană, care au emoționat. A știut, prin mijloace extrem de naturale (voce calmă, mișcare măsurată, economie gradată a patosului), să polarizeze întreaga mișcare scenică — și implicit, întreaga semnificație dramatică — în jurul ei, temperînd, modelînd, dirijînd (asemenea solistului într-un concert) întreaga orchestră a eroilor. A fost atît de prezentă pe scenă, încît a rămas prezentă și în actul IV cînd — dintr-un capriciu de compoziție a autoarei — nu a apărut (spre regretul nostru, al tuturora).

Dacă pe Vasilica Tastaman (Eva) am fi urmărit-o numai în actul I și II, am fi putut spune : este excepțional de naturală, spontană și convingătoare, fiindcă își joacă vîrsta, își joacă propriul ei rol. Actele III și IV ne-au convins însă că ea este capabilă și de creație și că identificarea ei, pe o gamă atît de largă și de nuanțată, cu eroina, este rezultatul unui autentic talent artistic. Acești actori, la care — cu oarecare rezerve — se pot adăuga și interpreta rolului doamnei Horvath (Victoria Medeea) și aceea a proprietăresei (Dori Nichita), au înțeles intenția autoarei și au intrat bine în rol. Jocul lor a vibrat, a convins, a comunicat și cu sensul dramatic al piesei și cu publicul care i-a urmărit.

Ce s-a întîmplat cu celelalte roluri ? Să luăm, de exemplu, cazul lui Petru. Interpretul său, Paul Ioachim, a mers alături de personajul său. (In interpretarea pe care a încercat-o, poartă o oarecare vină și directorul său de scenă, Mony Ghelerter. Din unitatea orchestrală a regiei, i-a scăpat un solist. Acest lucru s-a putut observa tocmai pentru că spectacolul, luat în ansamblu, ca ritm, ca semnificație, dar mai ales ca unitate scenică între eroi, momente și decor, a fost cît se poate de sobru și de sugestiv realizat). După părerea noastră, Petru, acest „talentat" fiu al familiei Kovacs, nu este un copil structural înrăit. El *devine* rău, și devine sub ochii noștri. Presupunem că-și are și părțile sale bune ; în alte condiții, poate că ar fi devenit altfel de om. E greu să redai un om rău, fără a schița procesul gradat al înrăirii, fără a sugera eventualitatea sa bună. Or, în interpretarea pe care a dat-o Paul Ioachim, din primele scene, Petru devine antipatic, profund ne-

gativ. Şi devine prin mijloace exterioare: crispare a feţei, violenţă a mişcării. Publicul n-a aflat încă nimic rău despre el; actorul totuşi anticipează şi anticipează exagerat. Joacă din primele scene un Petru care se va sinucide, iar nu un Petru care, deocamdată, nu ştie ce se va alege din el. Astfel se explică pentru ce sala, în loc să reacţioneze prin ură şi dezgust, se înduioşează. Petru, fiind aşa cum este, apare ca un posedat, ca un om bolnav din naştere. In momentul cel mai dramatic al evoluţiei sale (scena la masă cu Eva şi Andraş, actul IV), cînd ar trebui să fie o chintesenţă a fascismului (Petru este, de fapt, fascismul), am auzit pe cineva în sală suspinînd: „...vai, săracul!" Reacţia este normală. Eroul nu s-a transformat, n-a evoluat, n-a mers spre rău: a fost prea violent în actul I şi în actul ultim n-a mai avut unde culmina. Din cauza aceasta, efectul pe care l-a stîrnit a fost confuz şi paradoxal.

In cazul rolului doamnei Bereş, s-a întîmplat altceva. Tamara Buciuceanu a fost prea pozitivă. Pe ea, pe interpretă, a ţinut-o la distanţă eroina rolului. Jocul ei — pe alocuri cu sclipiri de amănunt — mi s-a părut jocul unei excelente violonceliste rătăcite, din vina dirijorului, la un pupitru de vioară. Şi, ni se pare, aici intervine şi o mică vină din partea autoarei. Felul cum a compus acest personaj are ceva static (ca şi Andraş, de altfel). Din cauza aceasta, doamna Bereş — în actul IV —, cu toate meritele ei exterioare, ca prezenţă pe scenă, pare coborîtă, inferioară nivelului de tensiune din actele I şi II. Andraş, corespondentul ei pe linia simetriei compoziţionale, ne apare construit mai mult din tăceri şi priviri, decît din replici şi întîmplări. Costel Gheorghiu a tăcut, a privit şi s-a mişcat sugestiv. Replicile sale însă au avut ceva sonor, ceva în care efortul spre simplitate se simţea prea vădit.

Observaţiile pe care le-am făcut au ca scop să indice o problemă. Punînd faţă în faţă compoziţia piesei şi interpretarea ei, scheletul ideologic şi realizarea „în carne" a acestuia, vom observa că între aceste extreme, există două vehicule: autorul şi actorul. Pot să greşească şi unul şi celălalt; pot să greşească în raport cu „etajul", sau în raport cu „pivniţa". Pot însă să greşească şi unul faţă de celălalt, şi atunci se naşte acea inadvertenţă între intenţie şi realizare, pe care, în linii secundare, am semnalat-o, în cîteva momente, în cazul spectacolului de care ne ocupăm. De la un moment al dramei, personajele evoluează singure, după legi pe care aproape că le impun şi propriului lor creator, autorului. Ibsen avea dreptate cînd spunea că autorul dramatic este primul interpret al eroilor săi. In legătură cu aceasta, să ni se permită o observaţie, o observaţie privind felul în care autoarea a „interpretat" actul IV al eroilor săi.

Inclin să consider beţia, nebunia şi sinuciderea, drept mijloace dramatice (şi implicit, actoriceşti) uşor anacronice, astăzi. Atunci cînd există o beţie a minciunii, o nebunie a crimei, o sinucidere a valorilor morale — ce nevoie mai este de băutură, divagaţii şi pistol?! In cazul lui Petru, beţia din actul IV nu agravează. Scuză. Sinuciderea este aproape o salvare (sau un accident alcoolic); ba, în cele din urmă, chiar, poate, un gest eroic, ceva care falsifică esenţa tipic fascistă a eroului. Nebunia profesorului (uşor melodramatică) relativizează însăşi autenticitatea sa de om. „Va să zică, am putea spune, nu este vorba de prăbuşirea unui tip de om, a unei mentalităţi tipice; a căzut doar unul care purta de mult în el germenele nebuniei..." Prin aceasta, profesorul Kovacs devine „cazul" Kovacs, iar întreaga sa poveste, recapitulată de la sfîrşit spre început, primeşte un oarecare iz psihologic, care dăunează sclipitoarei şi autenticei drame care se consumă în actele II şi III.

Am putea să ne întrebăm — tot în legătură cu actul IV — de ce lipseşte din concluzie, eroina principală, Margit? Şi de ce apare acel episodic „un muncitor", al cărui rost, cu toată bunăvoinţa, nu-l putem înţelege? Sînt întrebări care nu ţin însă de substanţa dramei. Căci trebuie să fim drepţi şi să recunoaştem că, în fond, cu toate lipsurile ce i se pot semnala, „Familia Kovacs" este un spectacol frumos, captivant şi instructiv. Este o piesă inspirată, convingătoare; o piesă în care avîntul tineresc şi spontaneitatea suplinesc în mod fericit maturitatea tehnică a autoarei. Şi asta o dovedeşte tocmai faptul că spectacolul ne-a sugerat atîtea întrebări, atîtea probleme. Ne-am convins încă o dată că o bună piesă de teatru, ca şi adevărul de care vorbeşte Goethe, este ca un briliant şlefuit: din orice parte te-ai apropia, primeşti oricînd o rază de lumină rară şi preţioasă.

Ion D. SIRBU

Neajunsurile monocromiei

Atunci cînd Ibsen, consecvent hotărîrii de a tăia în carnea vie a mentalității și moravurilor contemporane („nu voi cruța nici pruncul de la sînul mamei sale"), și-a scris și reprezentat primele drame în proză, printre care și *Nora*, lumea literară și teatrală a Europei a rămas deconcertată. Precizia și adîncimea observației, ideile nete care abundă în fiecare piesă, dar mai cu seamă atitudinea curajoasă și intransigentă a dramaturgului i-au făcut pe mulți să strige că este vorba de o „revoluție". In curînd însă, spiritele s-au domolit și au căzut de acord că au în față un protestatar anarhic, apoi au pomenit de exaltarea unui individualism excesiv, de tezism puritan și, în sfîrșit, a cîștigat teren definiția mai rezonabilă a literaturii de idei. Pentru epoca noastră, avantajată și de perspectiva timpului, lucrurile sînt mai simple. Azi, înțelegem limitele „revoluției" lui Ibsen, întrucît critica lui nu atacă temeliile societății capitaliste, ci operează la nivelul moravurilor; că, în schimb, „anarhismul" dramaturgului are o bază etică solidă, care-l infirmă ca atare; că exaltarea antidemocratică a individualismului burghez se manifestă spre bătrînețe, ca o îndepărtare de la idealurile inițiale și ca o decădere într-un psihologism steril; în sfîrșit, relevarea, deși justă, a faptului că Ibsen promovează idei și teze s-a dovedit insuficientă pentru definirea exhaustivă a operei sale. Fiindcă, în perioada cînd apare *Nora*, dramele ibseniene nu sînt produsul unei cerebralități reci sau al unui moralism cu tot dinadinsul, ci izvorăsc din experiența pasionată, din viața trăită în adîncime a autorului. Personajele lui Ibsen nu sînt idei abstracte, scheme morale, ci oameni vii și complecși, cu pasiuni și destine concrete, ceea ce conferă dramelor nu o semnificație unilaterală, ci o bogată multiplicitate de sensuri. Astfel, autorul *Norei* ni se înfățișează astăzi ca un mare dramaturg realist, în arta căruia se echilibrează pînă la desăvîrșire atitudinea curajoasă a criticului social, capacitatea de a crea caractere vii, analizate în profunzime și, cum ar fi spus Goethe, o sigură „înțelepciune tehnică" a construcției.

Nora (Casa de păpuși) ilustrează și confirmă toate aceste trăsături. Socotită de tradiție ca „dramă a emancipării femeii", ea este mai mult decît atît, chiar dacă semnificația de bază rămîne axată pe ideea generoasă a dreptului femeii de a-și făuri o personalitate proprie. Prin *Nora*, Ibsen operează o secțiune complexă în viața societății și aduce la suprafață oameni diverși, cu destine autonome, cu frămîntări și mesaje distincte: „O lume — cum scria Engels, comparînd-o cu filistinismul german — în care oamenii mai au caracter și inițiativă și care acționează în mod independent..."

Binecunoscuta concepție a lui Ibsen, după care în oameni zace un „cadavru" moral reprezentînd moștenirea trecutului, obiceiurile, normele de conduită cristalizate în forme care nu mai sînt ale contemporaneității, precum și credința că a trăi înseamnă a duce o luptă necruțătoare împotriva acestor rămășițe din inimă și gîndire (Ibsen le spunea *trolls* — spirite rele) se reîntîlnesc și în *Nora* cu putere de paradigmă. Mentalitatea epocilor precedente și condițiile istorice, care au generat-o, condamnau femeia la rolul unui rob supus voinței bărbatului, sau, în cel mai bun caz, la rolul unei „păpuși", fără drept la personalitate: este drama și lupta Norei. Aceeași mentalitate vrea ca un om care a greșit o dată să fie definitiv alungat din societate: este drama și lupta pentru reabilitare socială a lui Krogstadt. Doctorul Rank, în schimb, este un înfrînt din capul locului: drama lui este tocmai aceea de a nu putea lupta împotriva unui trecut de care nu este răspunzător, dar care și-a lăsat asupra lui stigmatele unei eredități nefericite. Iar pentru doamna Linde, a trăi înseamnă a fugi de singurătate, înseamnă a se devota unei ființe umane și



Corina Constantinescu (Nora), **Ionescu-Gion** (Doctorul Rank)

a lupta pentru salvarea ei. Numai Helmer nu trăieşte nici o dramă (cel mult o falsă dramă), fiindcă, de fapt, Helmer nu trăieşte: locul vieţii la el, l-au luat prejudecăţile şi regulile tradiţionale, ostentarea unei probităţi sterile. Iată, abia schiţată, varietatea de sensuri şi de implicaţii conţinută în *Nora*, care face din aceasta o piesă valabilă şi în zilele noastre. In fond, nu luptăm şi noi — desigur în condiţiile unei societăţi structural diferite — împotriva „cadavrelor" morale, împotriva rămăşiţelor trecutului din conştiinţa noastră?

Se pare că toate aceste motive şi elemente au constituit obiectul de studiu şi de meditaţie al regizorului D. D. Neleanu, care se găseşte la începutul carierei. Se pare că, analizînd cu suficientă rigoare multiplele interpretări ale exegezei ibseniene de pînă acum, D. D. Neleanu a înţeles că nu ideile sînt primordiale, ci adevărul vieţii din care ele izvorăsc ca o consecinţă, ca apreciere critică a ambianţei sociale. De asemenea, regizorul a intuit cu justeţe esenţa fiecărui personaj în parte, trăsăturile fundamentale ale caracterelor. Dar s-a oprit aici. Ceea ce ar fi trebuit să constituie o operaţie de analiză pregătitoare a devenit rezultat ultim. Mulţumit cu descifrarea în esenţă (socială şi tipologică) a personajelor, regizorul nu a mai urmărit-o în feluritele forme pe care aceasta le îmbracă în acţiune. Asemenea unui matematician comod care şi-a închis ecuaţia într-o formulă, regizorul D. D. Neleanu nu a dezvoltat caracterele în termenii lor componenţi, pe care să-i analizeze, să-i armonizeze şi, rînd pe rînd, să-i scoată în valoare sau să-i atenueze, în afara sau înăuntrul parantezelor scenice. Lipsa unei intervenţii regizorale în acest sens a dus la monotonie în descrierea personajelor, la o progresiune monocordă a lor, vizibilă la doctorul Rank, ca şi la doamna Linde, la Helmer şi chiar la Nora. Mai precis, vrem să spunem că personajele, fără să fie greşit concepute, nu au avut o evoluţie care să angajeze personalitatea artistică a actorilor în tot complexul ei.

De aici, de la această monocromie a expresiei, o altă consecinţă. Jocul actorilor a avut un caracter anticipativ, contravenind subtilei arte a lui Ibsen de a deduce şi înlănţui progresiv momentele, etapele străbătute de personaje. Acestea s-au înfăţişat prea descoperite, ceea ce a constrîns pe actori să nu se angajeze în gradări, în nuanţe, în variaţii de tonalitate pe linia lor scenică, menţinută aproape tot timpul la aceeaşi tensiune. (Cind totuşi s-a arătat preocupată de „acoperirea" personajului, de prezentarea lui în aspecte diverse, regia a recurs la efecte exterioare, cum s-a întîmplat cu prima intervenţie a lui Krogstadt (actul I), ascuns în culise pentru a fi încărcat, chipurile, de mister.)

In lumina acestor constatări, se poate înţelege că spectacolul a fost insuficient realizat ca atmosferă şi ritm, înţelegînd prin acesta din urmă nu o accelerare artificială a dialogului, ci acea modalitate scenică de alternative ondulaţii şi concentrări ale acţiunii, ca undele de lumină într-un ochi magic.

De acest lucru interpreţii nu pot fi făcuţi răspunzători. Ei au intuit bine rolurile, dar — lipsiţi de controlul unei priviri regizorale foarte sigure — s-au arătat reticenţi în întrebuinţarea integrală a tuturor resurselor expresive. Fireşte, partea cea mai grea a revenit Corinei Constantinescu (Nora). Interpretarea ei a fost prea egală — ca intensitate şi ca ton — pe parcursul întregii piese şi dacă, începînd din actul II, s-a apropiat de nivelul unei realizări valoroase, primul act n-a avut în Corina Constantinescu, acea femeie-copil imaginată de Ibsen, în sensul că personajul a fost privat de naivitatea, de spontaneitatea lui organică. De asemenea, împreună cu regizorul, interpreta — care a trăit cu sinceritate scenele cu Rank şi cu Krogstadt (actul II) — ar trebui să revadă episodul dramatic al tarantellei şi, în genere, să-şi proporţioneze cu mai multă judiciozitate efortul, să-şi gradeze, prin urmare, tensiunea păstrată prea multă vreme la aceeaşi vibraţie. Nora este un rol nu numai de intensitate, ci şi de durată!

Mulţi s-ar putea întreba, bizuindu-se pe repertoriul anterior al actorului, dacă Septimiu Sever a fost într-adevăr bine distribuit în Helmer. Faptul că în actul III, unde se deznoadă semnificaţiile personajului, jocul său revelează lipsa de conţinut uman, goliciunea sufletească şi conformismul social al lui Helmer ne face să înclinăm în favoarea acestei alegeri. Ceea ce nu înseamnă să ne oprim de la a-i reproşa actorului excesiva preocupare de sine în scenă şi o anumită încremenire inexpresivă, în care l-am surprins de nenumărate ori. Pe de altă parte, interpretarea va cîştiga în valoare, dacă Septimiu Sever se va hotărî să renunţe la construirea rolului cu mijloace compoziţionale, care nu contribuie la definirea personajului, ba chiar îl scot din făgaşul lui firesc.

Dimpotrivă, compoziţia a stat din plin la îndemîna lui Liviu Ciulei (Krogstadt) şi G. Ionescu-Gion (doctorul Rank). Amîndoi au imaginat şi plăsmuit personaje cît se poate de valabile. Dar, în timp ce

Liviu Ciulei s-a străduit să dea o linie ascendentă rolului — întrebuinţîndu-şi mai curajos resursele expresive —, cel de al doilea şi-a limitat personajul la datele primei apariţii (poate cu excepţia scenei de dragoste, actul II), date absolut necesare, dar nu suficiente pentru caracterizarea succesivă a lui Rank, înfăţişat de autor în trei ipostaze diferite. Oricum, aceşti doi actori au realizat creaţiile cele mai valoroase ale spectacolului.

O linie monocordă a imprimat şi Teodora Anca rolului ei (doamna Linde), subliniind-o printr-o prea rigidă expresie tragică. Desigur, personajul nu are exuberanţa Norei, totuşi el suportă, şi cere chiar, o mai mare variaţie de tonuri şi de atitudini.

Cu tot efortul scenografei Marga Ene-Bogdan de a crea un cadru funcţional acţiunii, decorurile nu au exploatat pe deplin spaţiul, am putea spune, minuscul al scenei de la Studioul „Nottara". (Ne referim, în speţă, la căile de acces ale personajelor). Stilistic, decoratoarea s-a orientat spre tradiţie.

Spectacolul *Nora*, pus în scenă cu decenţă, fără flagrante erori de gust, cu momente de calitate, a demonstrat totuşi că o piesă (clasică sau contemporană) nu poate fi jucată în mod viabil numai pe baza descifrării juste a esenţei personajelor şi că, odată stabilită, aceasta trebuie să fie continuu alimentată cu toate elementele expresive pe care le oferă izvorul viu şi bogat al artei scenice. Chemată să coordoneze şi să pună în valoare aceste exigenţe este, în primul rînd, regia. Incă de la acest început de drum, D. D. Neleanu are avantajul de a se convinge prin experienţă personală de un atare adevăr.

La tot ce s-a spus, mai trebuie adăugat că includerea *Norei* în repertoriul Studioului „Nottara" constituie un omagiu adus dramaturgului norvegian, de la a cărui moarte se împlinesc 50 de ani.

Florian POTRA

O temă majoră, o realizare minoră

Să fie adevărat că fiecare text dramatic îşi află regia artistică pe care o merită? Există, oare, între piesă şi concepţia regizorală, o atît de strînsă interdependenţă, încît calităţile şi lipsurile cunosc o strictă determinare paralelă? Spectacolul piesei „Zorile Parisului" de Tudor Şoimaru stîrneşte asemenea întrebări şi îndeamnă a li se da un răspuns afirmativ. Acordul dintre text şi viziunea artistică — adică, ecoul în efecte teatrale al cascadei de situaţii pur scenice ale piesei; rezolvarea suitei de tablouri expozitive asupra Comunei din Paris în elementele materiale ale montării; în fine, interpretarea personajelor pe linia mişcării exterioare şi a culorii intenţionate de autor — este atît de apropiat, încît meritele şi slăbiciunile spectacolului se desmint parcă, acuzîndu-se reciproc.

Să limpezim puţin afirmaţia aceasta, care poate părea preţioasă, dacă nu paradoxală.

Tudor Şoimaru a dovedit că posedă o anumită tehnică dramatică: nici o clipă desfăşurarea faptelor, fără a fi ascendentă, nu lincezeşte; o undă de luminoasă vioiciune, de freamăt tineresc, care parcă-şi presimte efemera existenţă, străbate piesa de la început pînă la sfîrşit; veştile cad una după alta; veselia alternează cu îngrijorarea, melodia armonicii se frînge sub răpăiala de gloanţe; dansul sfîrşeşte în pornirea pe baricade, comentariul colectiv răsună ca un ecou sacadat al vestitorului. Regia artistică a lui Dem. Gh. Loghin a fructificat la maximum toate virtualităţile teatrale ale unor asemenea situaţii. Vestitorul primejdiei, Langlet, cade totdeauna în mijlocul unei veselii exuberante sau al romanţei, anunţînd apropierea duşmanului; bucuria trece brusc în spaimă; bărbaţii apucă arma, oarecum înainte de a lăsa mîna tovarăşei de dans; mulţimea freamătă la fiecare veste nouă. Dar, după cum tablourile piesei formează o suită, care, nemaiputîndu-şi frîna dezlănţuirea, nu izbuteşte să fixeze adîncimea unui caracter, a unei situaţii, ci rămîne la o desfăşurare expozitivă, tot aşa stările sufleteşti ale interpreţilor, în general, nu se comunică publicului: bucuria, ca şi teama rămîn nude, superficiale; veştile nu cutremură, tocmai pentru că reacţia comunarzilor faţă de ele este stereotipă, aproape mecanică; ritmul spectacolului — lipsit de o gradaţie care să îmbrăţişeze întreaga piesă, ca o unitate emoţională care se rezolvă abia în final — se pierde.

Aşadar, calităţile pur scenice ale piesei au fost epuizate; în felul acesta, însă, capacitatea regizorală de a se mula cu fidelitate pe text a ajuns să-şi piardă iniţiativa creatoare.

Acţiunea piesei se petrece în Parisul anului 1871 şi cuprinde momente din cele 71

de zile ale Comunei. Galeria bogată a personajelor și consemnarea cît mai completă a evenimentelor umplu o serie de 11 tablouri; un interior modest, o grădină de vară, sala cu coloane a primăriei din Paris, salonul unei aristocrate, sala comună a unui han, cabinetul lui Thiers, iată locurile de desfășurare a dramei. Toate acestea au fost realizate prin mijloace și stiluri diferite. In tabloul I, plafonul ridicat al odăii descoperă priveliștea cu turle a Parisului; în tabloul II, fundalul este același, deși punctul de vedere s-a deplasat. Interiorul Margueritei de Valdy este realizat cu ajutorul unor perdele; aproape la fel, cabinetul lui Thiers, unde vedem și cîteva elemente de decor (pe peretele din fund, oribilul basorelief care reproduce statuia ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea din parcul Versailles jignește ochiul!); în schimb, sala hanului are o pastă aproape naturalistă.

Disponibilitatea pictorului scenograf (M. Rubingher) de a prinde în diverse elemente plastice însăși diversitatea scenei istorice se realizează în dauna unui stil unitar al spectacolului. Credem că nu trebuia lucrat pe contraste de stil, ci pe contraste de elemente ale aceluiași stil. In sensul acesta, de pildă, decorurile nu izbutesc să sugereze nimic din fastul și luxura palatului Versailles în particular, nici a claselor dominante, în general.

Interpretarea a mers mînă în mînă cu autorul, spre exteriorizare, mobilitate și culoare. Personajele, îndeosebi cele tinere, trăiesc prin scurte izbucniri entuziaste, prin cîteva momente pasionale. Revelația compozitorului Clément o constituie scena mută din tabloul II, cînd își ascultă romanța, pe care interpretul (I. Țăranu) a valorificat-o cu mijloace sobre; după cum marea scenă a lui Flourens este cea din tabloul IV, în care Al. Critico a fost simplu și impresionant; ceea ce Clément spune după, iar Flourens înainte de aceasta, nu dezvăluie nimic din personaj. Că autorul a folosit metoda investigației de o clipă în adîncime și că interpretarea „l-a simțit" și l-a urmat, o dovedește momentul în care Nathalie se cutremură la gîndul morții fratelui ei (tabloul III) — a cărui justificare ni se pare îndoielnică, întrucît scena se va repeta, dar pe care Victoria Mierlescu l-a realizat. Personajul Denise a fost construit la fel: episodul cînd mărturisește că a ucis un om este singurul impresionant din rolul Lucreției Racoviță. Ce să mai spunem despre madame Blanche (Elena Aramă), care trăiește numai prin țipătul din tabloul VII, cînd află moartea lui Sicre? Pentru celelalte personaje, autorul a folosit o metodă, s-ar putea spune descriptivă; a cuprins suprafața mișcărilor lor sufletești, atent la


Scenă din actul I, tabloul II, „Zorile Parisului"

amănuntul semnificativ, dar fără a coborî în adîncime. Este foarte firesc atunci ca singurele personaje mai vii să fie tinerii, care — mișcați pe cele două direcții: a iubirii și eroismului, însă văzute dinafară, — se inserează, prin însăși simplitatea lor, în straturile pe care autorul a izbutit să le cuprindă. Jeannot, adolescentul în care înmugurește dragostea pentru femeie și visul faptei mărețe; Julot, care descoperă cu emoție rădăcinile sociale ale creației artistice; Rose, deopotrivă solicitată de entuziasmul pentru om și pentru faptă, sînt trei personaje vii, convingătoare. Interpreții (Ion Ciprian, Florin Vasiliu și, mai puțin, Aurelia Sorescu) au realizat cele mai valabile figuri ale spectacolului. Apariția unui personaj ca René, care marchează o oarecare evoluție, urmărită pe parcurs, pare un accident în această piesă.

Rămînînd la litera textului, neavînd curajul de a o depăși, regia artistică și-a asumat un risc tocmai prin refuzul de a risca. Pentru că „Zorile Parisului" nu pun numai problema raportului dintre piesă și spectacol, ci și aceea a raportului dintre piesă și realitatea pe care o oglindește. Și aceasta este problema cea mare.

Piesa lui Tudor Șoimaru înfățișează zilele Comunei din Paris, prima formă politică, istoricește vorbind, a dictaturii proletariatului, realizată în condițiile luptei împotriva burgheziei franceze, care pactizase cu inamicul. Expresie a înaltei conștiințe de clasă a muncitorilor francezi, Comuna din Paris este întruchiparea de o clipă a unui măreț vis social. Prăbușirea ei a fost determinată, lăsînd la o parte greșelile co-

mise de capii Comunei, de condițiile politico-sociale care i-au depășit. Aceste zile frămîntate și eroice au devenit în piesa lui Șoimaru repetate porniri și întoarceri de pe baricade, cîntece și dansuri punctate de rafale și canonade. Solidaritatea cetățenească dintre muncitorii și artiștii Comunei s-a exprimat în jurul unor mese, într-o grădină de vară. Solidaritatea internațională a reprezentanților diferitelor popoare cu poporul Parisului s-a rezolvat într-o enumerare a pozițiilor de luptă. Faimoasele fraze ale timpului, greșelile politice săvîrșite de comunarzi sînt debitate strălucit sau monoton, ca o lecție bine învățată, care nu izbutește să umple declarația printr-o trăire autentică. Figurile principalilor comunarzi (Delescluze, Flourens, Courbet, Clément) sînt aduse ca panouri la un miting și trec pe dinaintea noastră, fără a ni se dezvălui în profunzime. Articolele din „Cri du Peuple" se parcurg în fugă ca niște afișe, după cum romanța și cîntecul revoluționar dau suprafața emoțională justă, dar împiedică accesul la zbuciumul interior al personajelor. Expresia urii de clasă rămîne simplă invectivă împotriva lui Thiers. Personajele negative (Thiers, Favre, Sicre, Waysset, Lagarde, Margueritte de Valdy) sînt creionate la modul caricatural, tocmai pentru că autorul a fost preocupat de o singură latură a caracterului lor. Lipsa esențială a piesei lui Tudor Șoimaru o constituie, deci, absența unor caractere vii, a unor figuri reprezentative și, în același timp, valabile artisticește. Dacă omul viu, de fiecare zi, al Comunei din Paris ar fi fost prezent pe scenă, odată cu el ar fi fost de față epoca, problemele și atmosfera Parisului, căci umanul dă dimensiune istoriei. In lipsa omului concret, piesa nu are profunzimea și măreția pe care le merita tema aleasă. Urmărind să realizeze o frescă a epocii, cu accent pe dinamica exterioară și pe expresie, în dauna adîncirii caracterelor, autorul nu a oferit o imagine concludentă a Comunei, tocmai pentru că a pornit de la eveniment, nu de la semnificația lui. Fuga după culoare a dus la convențional; preferința pentru efecte teatrale, la melodramatic. Viziunea vieții pariziene din acele timpuri este cenușie, cromolitografică, impresie pe care regia artistică n-a izbutit s-o elimine, cu toate îmbunătățirile aduse de la un spectacol la altul; drama comunarzilor nu este prezentă pe scenă, iar specificul parizian lasă de dorit (în cîntece s-a pus accentul pe melodie, nu pe cuvînt; costumul Rozaliei Bordat subliniază prin vulgaritate elementele de vodevil, existente nemotivat în spectacol).

Desigur, în spectacolele care au urmat premierei, au fost eliminate o serie de deficiențe ale textului și reprezentației. Unele contradicții ale lui Delescluze au fost rezolvate de autor; inadvertențele din atitudinea Rosei (tablourile V și VI), comentariile colective, panica lui Waysset, dialogul Durand-Dupont și mișcarea în prim plan a rănitului (tabloul final), iată cîteva aspecte din spectacol care au fost ameliorate. Cu toate acestea, tablourile ultime au rămas încă agitate și superficiale: unele replici se pierd în vacarmul general, tăcerile par nefirești. Totul se aprinde și se stinge cu repeziciune, asemenea unui foc de artificii. Suflul revoluționar este abia sugerat în pauzele cu cortina lăsată, cînd muzica (Paul Urmuzescu și D. Capoianu), trecînd de la romanțios la eroic, promite o clipă spectacolul măreției; dar cortina se ridică, iar promisiunea nu se realizează.

Adus în scenă fără nici o motivare, Nicolas Peuple dă întrebării nefirești a unui inamic muribund („Cine ești tu, bestie?"), o replică de mare efect, însă cel puțin retorică („Sînt Domnul Popor!") — iată scena finală care, ca un orizont suprem, închide în sine intențiile, metodele și realizările piesei, divulgîndu-le.

Ștefan Aug. DOINAȘ

O simplă fată sovietică

Toate eroinele dramaturgului sovietic Alexei Arbuzov, autorul piesei „Ani de pribegie" (Galina, Liusea, Olga și Zoica Tolokonțeva), sînt legate afectiv, pe întregul parcurs al piesei, de personajul fermecător, adesea derutant dar ușor de pătruns și debordînd de poezia densă a adevărului, care este Alexandr Vedernikov.

Trei din aceste femei care-l iubesc au dreptul să-i spună lui Vedernikov pe nume, scurt: Șura, sau chiar Șurenka. Ultima dintre ele, Zoica, mica sanitară, nu-l are și nu-l va căpăta nicicînd. Chiar în clipa morții sale, aflîndu-se în brațele lui Vedernikov, Zoica își va lua rămas bun de la el, spunîndu-i și acum respectuos, candid și cuminte: Alexandr Nikolaevici! Astfel trebuie să-și ia rămas bun de la un prieten mare și bun, dar mai ales cinstit, care n-a mințit-o niciodată, nu s-a jucat cu sentimentele ei, a prețuit-o ca om și care tocmai pe ea a ales-o pentru a-și pu-

tea deschide inima și a-și spune toate păsurile, chiar și acelea de dragoste.

Cu o remarcabilă economie de replici, dramaturgul Alexei Arbuzov a închegat un personaj de o intensă vitalitate și o mare frumusețe lirică: Zoica Tolokonțeva. Sanitara care lucrează de doi ani alături de Vedernikov este un om simplu sovietic. O fată tînără, în uniformă de campanie, plină de viață, capabilă de visuri, atașament, curaj și abnegație. A plecat ca multe alte fete pe front, să-și apere țara, să salveze răniți, să simtă că zilele vieții ei nu se scurg fără noimă.

Pe aceste drumuri grele și primejdioase ale războiului, Zoica Tolokonțeva l-a cunoscut pe Vedernikov, omul talentat și atrăgător, capabil de acte de eroism și muncă în folosul umanității. Intîlnirea cu el a constituit pentru Zoica și întîlnirea cu dragostea, cu încercarea grea de a nu se ști iubită... Dar, în afară de el, Zoica s-a mai întîlnit cu un adversar teribil, cu moartea.

La toate aceste întîlniri, Zoica s-a înfățișat cu noblețe și seninătate, ca un om puternic, cu curajul unei adevărate fete sovietice, care ar fi știut, dacă ar fi rămas în viață, să răspundă sincer și judicios la întrebarea: „unde se duc zilele?" In cei doi ani petrecuți alături de Alexandr Vedernikov, Zoica a știut că orice zi trăită cinstit, demn și frumos, rămîne și după moartea individului, la fel de vie, sinceră și desăvîrșit de frumoasă. Or, zile din acestea, a căror frumusețe a fost prilejuită de calitatea umană superioară a fetei, i-au fost dăruite din plin lui Vedernikov. Și poate că vecinătatea Zoicăi a și contribuit la clarificarea propriilor lui frămîntări și incertitudini.



Liliana Țicău în „Ani de pribegie"

Zoica Tolokonțeva este un personaj cu o linie de evoluție foarte precipitată. Zoica cere, în interpretare, o percepție ascendentă, nu una fragmentară, căci ea merge de la tumultul firesc și sincer al unui om plin de dragoste de viață, pînă la notele grave ale unui om care trebuie să facă cunoștință cu moartea.

Tabloul VI, intitulat „Drumuri", ar fi putut să poarte numele de „Zoica", fiindcă aici dramaturgul ne-o aduce pe Zoica Tolokonțeva, prietenul din ultimii doi ani al lui Vedernikov. Apare în scenă o fată în haine ostășești, cu automatul trecut peste piept, un bandaj pe frunte, dar cu originala, emoționanta și captivanta sa personalitate.

Pe negîndite, spectatorul este învăluit de poezia aspră, adînc răscolitoare și evocatoare, a unei nopți pe front, undeva tare departe de meleagurile cu mesteceni zvelți. Tunurile vorbesc în limba lor neprietenoasă, raidurile inamice tulbură somnul iepuresc al ostașilor, mitralierele latră îndîrjit; și, cu toate acestea, este prezentă și o rază de soare. E Zoica Tolokonțeva, fata aidoma unei mulțimi de alte fete, dar atît de minunată și bogată sufletește, ca și întregul popor din care se trage.

Tînăra și sensibila actriță Liliana Țicău, cunoscută publicului nostru și din alte roluri interesant interpretate, aduce în scenă cu o deosebită înțelegere mesajul Zoicăi Tolokonțeva.

Liliana Țicău a înțeles și a comunicat dintru început puterea, curajul, dragostea de viață, prospețimea cu nimic alterată a Zoicăi Tolokonțeva. Zoica — Liliana Țicău — intră în scenă cu pași hotărîți, în urma lui Vedernikov. Este de doi ani în război, dar setea ei de viață, curiozitatea ei față de orice lucru nou n-au putut fi alterate cu nimic. Zoica nu este mulțumită că a ajuns pe locul acțiunii; ea vrea să și vadă tot ce este în jur. Niște ochi mari și limpezi, copilărești, privesc gara dărîmată. Este un amestec armonios și emoționant de ostaș și adolescentă, în care s-ar părea că este gata să biruie tinerețea. Dar constatarea, adică bilanțul cercetării, Liliana Țicău îl dă cu competența osteanului obișnuit să nimerească printre ruine și să vadă astfel de aspecte ale războiului: a fost o gară — nu mai este...

Acest moment de acalmie contemplativă nu poate dura prea multă vreme. In clipa

imediat următoare, Zoica — Liliana Ţicău — şi-a alungat aerul de îngîndurare şi şi-a interzis cu stricteţe să mai filozofeze, fie chiar şi mintal, asupra ruinelor unei gări. Mustăciosul Soldatenkov trebuie să capete o lecţie. Aici pe front, greşeşte cel care-şi arogă dreptul de a o socoti pe Zoica „fetişcană", chiar dacă nu uită să remarce că este „serioasă" şi isteaţă. Liliana Ţicău redă cu o fermecătoare ingenuitate străduinţele Zoicăi de a se impune acestor soldaţi necunoscuţi, ca un oştean cu experienţă, călit în bătălii şi care nu se sperie de nimic, cu atît mai puţin de faptul că este fată. „Infanterie", „artilerie", strigă ea, interpelîndu-şi camarazii, nuanţînd cu un „teribilism" juvenil şi foarte just prins, aceste apelaţii atît de puţin potrivite Zoicăi, dar care au misiunea delicată de a demonstra tuturor celor ce se îndoiesc de ea că atmosfera de front îi este familiară şi acestui tînăr combatant.

Dar şi această clipă de juvenilă înflăcărare este imediat depăşită de Zoica — Liliana Ţicău. Soldatenkov a cutezat să se îndoiască de calităţile de ostaş ale lui Vedernikov. Talentata actriţă prinde, cu multă inteligenţă, procesul acestei clipe şi transmite cu mare naturaleţe mesajul Zoicăi.

Sanitarei i s-a dat prilejul să-l apere pe Vedernikov. Ea pledează, cu înfocare, cu putere, cu nemărginită convingere pentru omul pe care-l iubeşte. Soldatenkov, asupra căruia se asmute cu argumentaţia ei plină de exagerări, i-a împlinit implicit şi un deziderat. Este atît de plăcut să vorbeşti despre omul iubit, să-l aperi, să arăţi cît este de minunat, neobişnuit, chiar genial! Astfel, înţelegi parcă şi mai bine, cît de mult merită să fie iubit. Liliana Ţicău transformă, într-adevăr, caracterizarea lui Vedernikov, într-o declaraţie de dragoste, pe care n-o poate altera nici măcar ultima replică, menită să marcheze distanţa dintre Soldatenkov şi Vedernikov: „înţelegi, cap sec?" De aceea, pare atît de natural ca Soldatenkov, care o cunoaşte doar de cîteva clipe, să înţeleagă că ea-l iubeşte pe Vedernikov.

Textul evită cuvîntul care să marcheze lapidar acest sentiment al Zoicăi. Dar actriţa îl ghiceşte şi-l nuanţează cu o deosebită gingăşie şi putere evocatoare. Cuvîntul „interes" se substituie cuvîntului amor. Toată agresivitatea, „teribilismul" copilăresc au dispărut. Curată şi sinceră, simplă şi adevărată, Liliana Ţicău mărturiseşte că l-a iubit, dar neputîndu-se apropia de el, a lăsat să-i fie drag, „ca o stea îndepărtată", a cărei sclipire te îndeamnă să vrei tot mai sus, mai sus. Căldura lăuntrică, lipsa de artificiu şi o mare bucurie o animă pe Liliana Ţicău, atunci cînd poate să-i arate lui Soldatenkov că Vedernikov şi-a făcut-o confident, prieten, adevărat tovarăş de zile grele. Dar toate aceste lucruri vor rămîne să dăinuie nealterate în sufletul ei, vor constitui numai un bagaj al inimii sale, puţin cam dureros, însă drag... Viaţa pe care o aşteaptă Zoica trebuie să fie tînără şi plină, ca şi cadenţa iute a dansului ceciotka, pe care Zoica îl începe în miez de neagră noapte.

Cei trei ostaşi, cărora locotenentul le-a ordonat să doarmă, se trezesc, ca să privească uimiţi şi încîntaţi. Şi nimeni din sală nu găseşte nejustificată trezirea ostaşilor, atît de veridică este Zoica. Cizmele bat cu putere pasul, haina este militărească: pantaloni reglementari, tunică vătuită. Dar dansatorul este o fată, o fată adevărată şi graţioasă. Liliana Ţicău a găsit momentul cel mai potrivit, în care să redea toată feminitatea ascunsă a personajului. Mîna caută partenerul, iar degetele par să poarte o batistă fină, aşa cum trebuie să aibă orice fată meşteră la dans.

Clipele precedente de evocare îngîndurată şi acest dans neaşteptat, dar cu atît mai expresiv, nu epuizează totuşi personajul. Viaţa lui scenică se mai prelungeşte.

Zoica ştie să calce un ordin, ca să rămînă în preajma lui Vedernikov. Dar lui nu-i va arăta decît faţeta cu care este obişnuit, o asprime făcută, o sinceritate aproape bărbătească. Vorbind despre aceleaşi lucruri (regăsirea femeii pe care Vedernikov o iubeşte), despre care vorbise cu Soldatenkov în momentele ei de confidenţe, Liliana Ţicău ocoleşte cu justeţe tonul melodramatic, care ar fi slăbit din culoarea replicilor ei. Zoica este un om puternic, ea nu se ruşinează să vorbească de faţă cu martori despre „steluţa" pe care o caută Vedernikov. Liliana Ţicău nu alege un ton nepăsător. Asta ar fi diminuat-o pe Zoica. Tînăra actriţă găseşte o hotărîre sinceră, în care nu se simte nici ranchiună, nici tragism, ci numai cinste şi nobleţe umană.

Momentul morţii micuţei sanitare este tratat de interpretă cu o mare simplitate, care subliniază just fondul omenesc al Zoicăi. „V-aţi întîlnit, Alexandr Nikolaevici?" întreabă cu interes şi abnegaţie Zoica; abia după aceea îşi ia rămas bun.

Spectacolul de la Teatrul Tineretului, în regia lui C. Sincu, i-a oferit Lilianei Ţicău prilejul de a crea dintr-un personaj episodic, dotat de autor doar cu cîteva replici, o apariţie scînteietoare, veridică, emoţionantă.

Interpretarea multiplu nuanţată şi generos trăită ne face să înţelegem că tînăra

și înzestrata actriță a înțeles de la bun început că personajul lui Alexei Arbuzov poate să-l atragă și să-l farmece pe spectator, numai dacă actorul va da plenitudine labirintului frămîntărilor sale lăuntrice. Mai puțină adîncime, mai puțină percepere și talent ar fi transformat-o pe Zoica într-un soldățel hazliu și imobil, de plumb. Dar nu așa s-a întîmplat, din fericire, cu Liliana Țicău. Ea ne-a adus în scenă și a trăit pentru spectatori toată frumusețea limpede, cuceritoare și adevărată a unei simple fete sovietice.

Maria VLAD

Roluri remarcabil realizate

Problema întruchipării reprezintă în teatru ultima etapă a pregătirii unui spectacol. Este faza cînd actorul confundă evenimentele piesei cu cele din viața lui, făcînd ca aspirațiile, năzuințele, suferințele, bucuriile sale să aparțină în egală măsură atît actorului cît și personajului. Astfel se obține adevărul pe scenă.

Nu de multe ori avem ocazia să vedem pe scenele noastre întruchipări totale, de la un capăt la celălalt al rolului. Rareori actorul își însușește întreaga viață a personajului, astfel încît să nu existe nici o fisură în lanțul logic al acțiunilor executate de el pe scenă. Se întîmplă de multe ori ca un actor să aibă momente bune, chiar multe momente bune într-un rol, dar din păcate unele goluri ne reamintesc culisele, fardul, peruca, adică tot ce e convențional în teatru. Rareori actorii renunță la maniere personale, care-i fac ușor de recunoscut în orice rol. Spectatorul dorește însă o imagine cît mai desăvîrșită a spectacolului. A trecut vremea cînd publicul mergea la teatru să-l vadă pe actorul X în rolul Y. Noul spectator vrea să vadă piesa cu personajele ei reale. Fără îndoială că personalitatea (iar nu manierismele) actorului trebuie să apară într-un fel sau altul, dar e de dorit într-un mod cît mai variat și neapărat într-o formă prelucrată în mod creator. Trebuie să crezi ca spectator în tot ceea ce face actorul ca personaj. Odată atins acest lucru, actorii se află în fața unei mari creații. In aceste cazuri, emoția se întipărește adînc în sufletul spectatorului și el nu poate să nu-și reamintească spectacolul văzut, actorii, unele momente, fără să resimtă acea emoție pe care a avut-o în seara spectacolului.

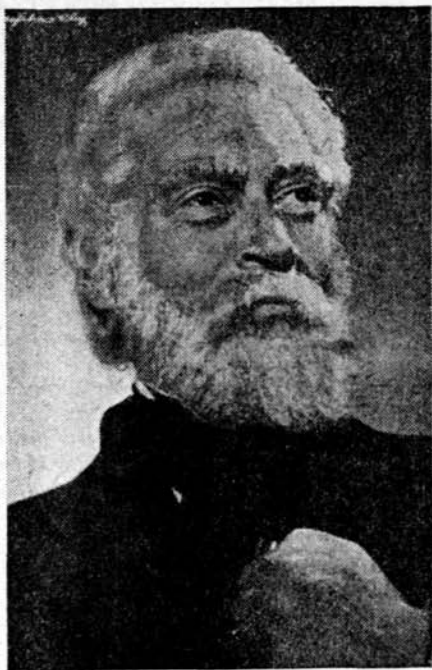
Despre o astfel de emoție de bună calitate, puternică, de neuitat, trebuie să vorbim cînd ne reamintim de creațiile a doi actori de la Teatrul Secuiesc din Tîrgul Mureș, Kovacs Gheorghe și Andrassi Marton, în spectacolul „Făclia" de Illyes Gyula. Cu atît mai mult cu cît Kovacs și Andrassi, dar mai ales primul, nu sînt la prima lor creație interesantă, organică, de un înalt nivel artistic.

Dramaturgul Illyes Gyula și-a permis în piesa lui să nu urmeze canoanele dramei obișnuite. Există de pildă un act întreg numai în două personaje: întîlnirea dintre Kossuth și generalul Görgey, înfățișînd discuția care precede lupta finală a revoluției. Stau față în față, măsurîndu-se și încercîndu-și puterile, conducătorul luminat al revoluției de la 1848 din Ungaria și ambițiosul, orgoliosul general. Tratativele dintre ei se desfășoară, ca timp scenic, în 60 de minute (durata unui act foarte lung). Totuși încordarea spectatorilor, liniștea cu care se urmărește scena ne fac să afirmăm că personajele — și în special Kossuth — apar în fața publicului purtînd mereu viu adevărul vieții. Kovacs Gheorghe a realizat în primele două acte ale piesei un Kossuth frămîntat de soarta revoluției, violent chinuit de neșansele care îl urmăresc, susținînd cu tenacitate lupta chiar atunci cînd cei din jur o abandonează, un Kossuth care arde ca o flacără luminoasă pentru cauza poporului.

Ne aflăm în 1848 în cetatea Aradului. Miniștrii lui Kossuth, în derută, dezbat ultimele evenimente și simt, fără să o mărturisească, că-i pîndește pe toți o primejdie de moarte. Regimentele imperiale au ajuns sub zidurile cetății, iar generalul Görgey e pe punctul de a se preda împăratului. Sabia revoluției în mîna acestui militar orgolios se dovedește a fi doar un instrument pentru propria sa ascensiune. Dacă Görgey se predă, drumul către creierul revoluției, către Kossuth, e deschis trupelor imperiale. Momentul de derută se manifestă la fiecare personaj în felul său. Unii caută soluții, alții împăcare, alții se revoltă neputincioși, alții își pun problema dacă nu era mai bine să fi stat acasă... In acest moment de derută, intră Kossuth în scenă. Pentru actorul Kovacs prima apariție a constituit o sarcină deosebit de grea. Illyes Gyula îl prezintă pe eroul său într-un moment dificil. Prima impresie trebuie să fie totuși covîrșitoare pentru spectatori. Cu toată dificultatea momentului, actorul a rezolvat prima apariție în scenă fără nici o ostentație, cu o siguranță mo-

lipsitoare pentru cei din jur, conştient de dreptatea cauzei revoluţiei... Kossuth-Kovacs intră în scenă îmbrăţişînd dintr-o privire întreaga încăpere, apoi ochii săi se opresc asupra fiecărui personaj, privirea caută, scrutează sufletul fiecăruia, înţelege şi începe totuşi liniştit să dezbată situaţia frontului. El argumentează calm, logic şi totuşi înflăcărat, uman dar combativ. Ochii lui fulgeră cînd vorbeşte despre duşmanii poporului, cuvintele lui condamnă cu vehemenţă această societate în care cei săraci sînt lipsiţi de drepturi. Nu există două căi. Numai lupta. Inainte, tot înainte pe drumul revoluţiei!... Inţelegem că marea personalitate a lui Kossuth izbuteşte a face să se lupte pînă la capăt. El ţine trează pînă în ultimele clipe încrederea oamenilor în cauza cea dreaptă. Rar se întîmplă ca un actor, fără să sublinieze îndeosebi vreo latură a personalităţii personajului, să redea atît de viu şi de precis o mare personalitate în totalitatea manifestărilor ei. Marele conducător al revoluţiei apare aievea pe scenă, prin întruchiparea lui Kovacs. El nu se dezminte nici un moment. In scena cu miniştrii e ferm, avîntat, nu se amăgeşte cu vorbe deşarte. El crede nestrămutat în popor. Kovacs „a pornit" în acest rol în aşa fel încît tot fundamentul pe care se va desfăşura mai tîrziu linia, poate mai sinuoasă, a rolului Kossuth ne e limpede din prima clipă.

Mai tîrziu, în tratativele duse cu ambiţiosul Görgey care vrea să depună armele, Kossuth-Kovacs joacă o carte grea. Autorul a consacrat acestei discuţii, cum am arătat mai sus, un act întreg. Görgey e în stare să sacrifice totul orgoliului său. Kossuth cunoaşte această trăsătură de caracter a generalului şi uzează faţă de el tocmai de armele care-i alimentează ambiţia. In această scenă Kossuth se dovedeşte a fi un bun psiholog. Actul începe în felul următor: Görgey intră în scenă cu paşi grei, apăsaţi, pozînd, făcînd paradă de puterea lui, fudul, rănit în orgoliul său că trebuie să se deplaseze la Kossuth în loc să vină acesta la el. Actorul Lohinski exagerează chiar această fudulie, cu un joc exterior şi neorganic. Kossuth însă îl primeşte cald, gata să-l îmbrăţişeze ca pe un camarad de arme. Nici unul din cei doi nu-l slăbeşte pe celălalt din ochi. Se supraveghează reciproc. Görgey e bănuitor să nu i se întindă cumva o cursă, sau să i se ştirbească autoritatea, iar Kossuth e atent la toate reacţiile interlocutorului său orgolios, pentru a-l putea convinge cu propriile-i argumente. Vedem că se joacă ultima carte a revoluţiei. Se joacă fără disperare, cu fermitate din partea lui Kossuth.



Kovacs Gheorghe în „Făclia"

In timpul disputei, din pricina tărăgănelilor lui Görgey, se desăvîrşeşte încercuirea Aradului de către armatele imperiale. Regizorul Szabo Ernö a realizat momentul încercuirii cu mare măiestrie: în diferite colţuri din fundul scenei şi ale holului teatrului, se dau semnale de trompetă, la început de-aproape, apoi mai departe, şi mai departe... apropiindu-se din nou şi închindu-se cercul la aceeaşi intensitate cu care a răsunat primul semnal. Avem impresia netă prin acest procedeu, împreună cu cei de pe scenă, că o armată imensă strînge într-un cleşte de fier oştile revoluţiei. Cauza e aproape pierdută. Ca şi cum toate astea n-ar fi de ajuns, vine vestea înfrîngerii generalului revoluţionar Dembinsky sub zidurile Timişoarei. Nu mai e nici o şansă. Kossuth trebuie salvat. Prietenii îl determină să ia calea pribegiei...

Dar performanţa actoricească o realizează Kovacs în ultimul tablou. Au trecut 40 de ani. Sîntem la Torino. Kossuth are aproape 90 de ierni şi duce pe umeri patru decenii de emigraţie. Cînd se ridică cortina, apare în scenă un bătrînel pe care nu-l recunoaştem, dar despre care aflăm că e Kossuth. La început avem impresia că joacă un alt actor. Parcă s-a făcut mai mic. Kovacs ne sugerează un trup uscat,

parcă micşorat, fără să fie adus însă din spate. Miinile puternice pe care le-am admirat în celelalte acte, s-au albit, sint oasele unui bătrin acoperite de pergament străveziu. Faţa excelent machiată aduce pe undeva cu a lui Kossuth, dacă te uiţi mai cu atenţie. Dar ciţi bătrini nu seamănă între ei... Doar cind deschide gura şi cuvintele-i ies cu acelaşi avînt pentru „cauză", cind iţi dai seama că flacăra care arde în el luminează cu aceeaşi putere ca odinioară, doar atunci recunoşti — dar de data aceasta fără să te poţi înşela — pe marele Kossuth. Bătrinelul acesta care are toate metehnele virstei: miini care tremură, vorbă greoaie, chiar momente de amnezie, duce cu el neştirbit un singur lucru: făclia, *flacăra luminoasă a luptei pentru libertate. Actorul Kovacs a reuşit să ne facă să uităm că ne aflăm la teatru. Stăteam faţă în faţă: bătrinul revoluţionar Kossuth şi noi oamenii deceniului al şaselea al secolului nostru, care din sală înţelegeam totul... totul... Tot ce era în sufletul bătrinului.*

Alături de creaţia deosebită a actorului Kovacs a apărut şi personajul plin de vină, umor, înţelepciune populară a lui Andrassi Marton. Ţăranul maghiar a fost prezentat aşa cum era în realitate în acele timpuri, aşa cum l-a văzut şi l-a iubit nespus de mult Kossuth. Dar pentru că ni se pare că noutatea în creaţia actoricească a adus-o Kovacs prin personajul deosebit al lui Kossuth, nu ne oprim asupra creatiei, deşi valoroase, a lui Andrassi. Amîndoi au întruchipat personajele lor fără nici o fisură de la un capăt la altul al piesei.

Nu de mult s-au sărbătorit 100 de reprezentaţii cu „Făclia". Spectacolul festiv s-a jucat în prezenţa autorului. Sărbătorirea acestui centenar s-a asociat astfel cu sărbătorirea celor doi actori care au creat personaje de neuitat.

Mihail RAICU

Altfel de eroi...

In general, spectatorii care se îndreaptă pentru prima oară spre porţile Teatrului de Păpuşi (de cele mai multe ori ca însoţitori ai unor spectatori mai mici) sint convinşi că vor asista la un fel de pantomime comico-groteşti sau că vor vedea evoluind aerian eroii sclipitori ai basmului. Bunicii sau părinţii işi amintesc desigur de bilciurile în care evoluţia lui Vasilache — confecţionat dintr-o scurtătură de lemn — era însoţită de inevitabilele bastonade aplicate consoartei sale cu obraz de lună plină — Mărioara. Dar scepticii au devenit şi ei entuziaşti admiratori ai genului. Deci nu este de mirare că membrii unei familii, indiferent de virstă, aşteaptă cu aceeaşi bucurie spectacolele de la „Ţăndărică".

La rampa teatrului au apărut pînă acum numai eroi din lumea fără hotare a basmului sau din cea animală (urşi, veveriţe şi mai ales pisicuţe şi iepuraşi deveniţi parcă indispensabili fanteziei autorilor de piese pentru păpuşi). Nu se poate tăgădui partea educativă a acestor eroi ca purtători ai unor aptitudini şi virtuţi alegorice. Totuşi era de mult aşteptată şi apariţia unui erou din viaţă care să-şi spuie direct gindurile, model de urmat în faptele de pe scenă; de aceea piesa lui Mihail Stoian — „Străjerul mării", a fost primită cu multă bucurie.

Spectatorii mari şi mici, aşezaţi în scaune aşteptînd să înceapă acţiunile comice, au rămas poate surprinşi cind au văzut evoluind în scenă trei copii, trei pionieri, după cravatele roşii prinse la git. Acţiunea e serioasă, pe alocuri gravă. Eroii acţionează în numele unor principii şi sentimente înalte, în scenă se petrec fapte serioase.

Spectacolul a însemnat într-un fel şi un răspuns dat unor frămîntări mai vechi din lumea artiştilor nevăzuţi de public — păpuşarii.

Ileana, eroina lui Mihail Stoian, capătă pe scenă trăsăturile unui personaj real; într-adevăr uneori, faţa păpuşii pare a exprima sentimente. Iată, fetiţa visează să ajungă marinar. Idealurile sale se lovesc de rezistenţa bunicului ei, stăpînit de vechea prejudecată că femeile nu au ce căuta pe covertă. Şi alţi eroi prind parcă viaţă: pionierii, care vor sări in ajutorul fetei. Doi ticăloşi însă ar voi să piară în valuri un vapor. Pentru aceasta ar trebui să stingă farul pe vreme de furtună. Dar farul este păzit de bunicul Ilenii, străjerul mării. Iată un mic univers de fapte şi sentimente la a căror semnificaţie răspunde vibraţia spectatorului care e învăţat să fie un fiu vrednic al patriei sale, un bun prieten. Eroul contemporan poate fi deci realizat şi pe scena teatrului de păpuşi.

Dacă piesa ne dovedeşte în principiu că păpuşile sînt capabile să aducă scenic fapte şi eroi contemporani, cu atît mai adevărat este că şi crearea lor dramatică cere

și autorului aceleași valențe artistice ca oricare altă piesă de teatru. Mihail Stoian, răsturnînd prejudecata că în teatrul de păpuși nu pot fi aduși eroi contemporani, a fost totuși el însuși victima prejudecății că respectivul gen nu poate fi abordat decît cu tonuri și mijloace minore. Unele deficiențe, care pot fi mai ușor estompate în teatrul cu actori, devin mai evidente și nu pot fi ocolite cînd e vorba de păpuși. Aceasta pentru că, așa cum se spune, păpușa „nu rezistă" multă vreme singură în fața rampei. Imobilitatea sa facială nu-i permite să demonstreze mișcări sufletești, să rostească monologuri. Lipsa de individualizare a eroilor (de pildă pionierii din piesă) este parcă subliniată de păpuși, cărora nu li se poate pretinde și care nu au la îndemînă mijloace complexe, de expresie ; ele sînt handicapate de fața lor mereu aceeași. Regizorul (Ștefan Lenkisch) s-a străduit în această privință să înlăture deficiența textului printr-o dinamizare a mișcării păpușilor fără a putea însă să realizeze prea mult datorită și neîndestulătoarei expresii plastice a păpușilor. Un păr vîlvoi, în dezordine, un nas ascuțit, comic, nu arată decît laturi exterioare ale eroilor. Nu e de mirare că eroii pozitivi au stîrnit rîsul la prima apariție scenică cu aerul lor de mici vagabonzi. Doar aportul artistic deosebit de valoros al minuitoarei Ștefi Nefianu a putut să dea contur unuia dintre pionieri. Dar cu o floare nu se face primăvară.

E limpede că piesele pentru teatrul de păpuși ridică probleme asemănătoare oricărui text dramatic. De aceea M. Stoian ar fi trebuit să urmărească evoluția psihologică a eroilor săi în acțiune și nu să le opereze transformările sufletești în chip telegrafic (schimbarea la față a lui Moș Toma în finalul piesei).

Parcă neîncrezător în viabilitatea conflictului său principal, autorul i-a lipit un altul, colateral, bazat pe locuri comune din literatura de aventuri. Eroilor săi negativi concepuți în linii caricaturale li s-au aplicat măști corespunzătoare plastic. Contrastul dintre grotescul grupului de bandiți și aspectul umanizat al celor pozitivi a dăunat prezenței scenice a acestora din urmă. Inspirația literară și cea plastică au turnat culori mai violente asupra grupului negativilor, aceștia sfîrșind prin a umple astfel, în chip nejust, cadrul scenic.

Cu toate acestea, subliniem încă o dată ca pe o cucerire faptul că eroul contemporan și-a făcut apariția pe scena teatrelor de păpuși. Stîngace, această apariție este un început nu numai pentru autor, ci și pentru realizatorii plastici ai spectacolului. Aceștia nu au fost statornic animați de ideea că păpușa prin trăsătura ei



O scenă din „Străjerul mării"

aparent convențională are de fapt calitatea de a abstrage din personajul real pe care-l reprezintă cele mai caracteristice însușiri ale acestuia.

Obrazțov, în cunoscuta sa carte despre teatrul de păpuși, „Profesiunea mea", arăta că Stanislavski indica necesitatea găsirii „grăuntelui" specific unui personaj. Prin „grăunte" se înțelegea trăsătura dominantă a personajului, exprimată în construcție, gest și acțiune. Tocmai acest grăunte a lipsit măștilor din „Străjerul mării", iar absența lui a coborît și din acest punct de vedere valoarea artistică a spectacolului.

Păstrînd proporțiile, ne reamintim cum Sofocle indica în „Poetica", tratatul său despre legile scenice, ca eroul pe scenă (care avea în teatrul antic ca și păpușa o mască imobilă) atunci cînd i se reclamă acțiuni de mare pasiune să-și consume drama în culise. Aceasta, pentru că altfel e rizibil ca un personaj însuflețit de o stare sufletească sau alta, să privească publicul mereu cu aceeași expresie încremenită.

Peste veacuri, observația lui Sofocle se arată valabilă și în raport cu masca păpușii. E supărător să vezi un personaj cum este Ileana, circulind în scenă, schimbînd sentimente și trăiri sufletești, dar neschimbîndu-și fața. Numai măiestria artistică poate înlătura acest convențional. Este ceea ce și cerem de la colectivul de interpreți ai piesei lui M. Stoian.

Amintim că Stanislavski fiind o dată întrebat cum trebuie realizat un spectacol pentru copii a răspuns: „Ca și unul pentru oameni mari, numai că ceva mai bine".

Teatrul „Țăndărică" va mai prezenta și alte piese cu eroi contemporani. Experiența primului spectacol a fost utilă. El este o demonstrație și, în același timp, o invitație făcută autorilor de piese pentru teatrele de păpuși.

Copiii au înțeles și ei că pe scenă pot apare și altfel de eroi decît „clasicii" pisoi și ursuleți, că pot apare copii ca și ei, care, chiar dacă sînt confecționați din lemn, poartă cu ei gînduri și prezintă fapte luate din viață și închinate vieții.

AL. POPOVICI

„Gîndirea științifică" n-a fost descoperită

Din păcate, lucrările dramatice ale celui mai mare, celui mai bun poet al epocii sovietice n-au apărut pînă acum pe scenele noastre. Această lacună a fost în parte remediată, datorită inițiativei slujitorilor teatrului la microfon, care, în decursul unui an, au prezentat două piese de Maiakovski. După „Baia", ascultătorii au avut prilejul să ia contact, în frumoasa traducere și adaptare radiofonică a lui Cicerone Theodorescu, cu o altă piesă maiakovskiană, „Ploșnița", care pune o serie de probleme foarte interesante, atît sub raportul conținutului ei de idei, cît și sub acela al compoziției sale artistice.

Referindu-se la miezul ideologic al comediei satirice „Ploșnița", Maiakovski arată că el s-a orientat în direcția „demascării spiritului filistin din contemporaneitate".

Autorul își centrează piesa pe un personaj, care prin întreaga sa evoluție ilustrează în mod artistic teza caracterului nociv al concepțiilor mic-burgheze, filistine, despre viață. Incă înainte de a începe desfășurarea acțiunii, eroul principal este astfel caracterizat în lista personajelor: *„Prisîpkin — Pierre Scripkin, fost muncitor, fost membru de partid, actualmente mire"*. Biografia lui Prisîpkin, enunțată laconic aici, sugerează drumul parcurs de acest personaj, care se declasează, se desprinde de clasa sa, sub influența nefastă a ideologiei mic-burgheze.

Prisîpkin hotărăște să se căsătorească cu „o fiică a Nep-ului" (cum o definește în piesă Lăcătușul), Elzevira Davîdovna Renaissance, casieriță la o frizerie, al cărei patron este tatăl ei. „Fostul muncitor" nu face această căsătorie din dragoste, ci fiindcă este interesat materialicește, fiindcă astfel *„capătă multe obligații ale împrumutului de stat"* (cum arată Baian).

Această căsătorie, ale cărei perspective inițiază firul acțiunii, aruncă o lumină edificatoare asupra personajului principal, în momentul în care el este în pragul degenerării definitive. Oamenii sănătoși moralicește, cu care a trăit alături, își dau seama că Scripkin (care consideră că numele său de altădată — Prisîpkin — a devenit vulgar) s-a transformat, ajungînd robul diverselor prejudecăți mic-burgheze. Cu foarte mult bun simț și umor, Flăcăul din cămin face următoarea reflecție, în raport cu „actualul mire": *„...el e un Macdonald. Nu-i vorba de cravată, ci de aceea că nu cravata-i legată de el, ci el de cravată"*.

De altfel, Prisîpkin nici nu încearcă să-și ascundă noile tendințe, cu care este pe deplin împăcat. El își expune, într-o convorbire cu același Flăcău, crezul său

filistin, arivist, egoist : *„Pentru ce am luptat eu? Pentru o viață bună. Iată că o am în mînă: și nevastă, și casă, și maniere elegante. Cine a luptat are dreptul să se odihnească lîngă o apă liniștită...“* Această „apă liniștită“, visată de Scripkin, aduce semnificația mlaștinii mic-burgheze, în care este dispus să se tîrască, abandonînd orice ideal nobil în viață.

Pentru a completa portretul moral al acestui personaj, autorul ne amintește de o dragoste adevărată, care l-a mînat pe Prisîpkin alături de muncitoarea Zoia Berezkina. El abandonează cu ușurință această legătură, care se pune în calea dorinței sale de a parveni în limitele bunăstării mic-burgheze. Fosta lui prietenă este pradă unei mari suferințe, care o împinge la o tentativă de sinucidere. Lăcătușul îi impută lui Prisîpkin această ticăloșie : *„Din cauza ta, jigodie păroasă, s-a omorît o asemenea femeie)*. Și, imediat după aceea, în asentiment cu ceilalți tineri din cămin, el îi strigă : *„Afară!..“*, considerînd că „fostul muncitor“ nu mai are ce căuta între tovarășii săi de altădată.

Aici, intervine prima izolare socială a lui Prisîpkin, sancțiune extrem de gravă, care condamnă întreaga sa comportare nedemnă. Prin această primă eliminare a personajului principal din rîndul oamenilor adevărați, Maiakovski urmărește un dublu țel. Pe de o parte, autorul vrea să arate că Prisîpkin nu este reprezentantul unui mare număr de muncitori care renunță la cinste și luptă ; el păstrează elemente caracteristice, constituind însă aproape o excepție, repudiată în mod prompt de absoluta majoritate a oamenilor cinstiți. Pe de altă parte, Maiakovski se străduiește prin această primă izolare să creeze temeiul solid al întregii demonstrații ulterioare, în urma căreia, Prisîpkin apare ca un caz cu totul neobișnuit, excepțional, unic, în lumea viitorului.

Tocmai din aceste motive, cea de a doua parte a piesei (cinci tablouri din nouă), care își situează acțiunea cu cincizeci de ani mai tîrziu, în 1979, apare ca o consecință firească, necesară a celei dintîi.

Motivarea acestui salt cu jumătate de veac este găsită de autor nu numai în mod teoretic, ci, după cum este firesc, și în desfășurarea logică a acțiunii.

După ce s-au terminat pregătirile pentru „nunta roșie“ (?!) a lui Prisîpkin cu Elzevira, ea are în cele din urmă loc, oferindu-i lui Maiakovski ocazia să folosească niște situații admirabile de comedie, care împlinesc, alături de caracterele comice și replicile comice, stilul specific al piesei. In finalul acestei ridicule ceremonii nupțiale (tabloul III), se iscă în rîndurile participanților din „lumea bună...“, care au izbutit să se îmbete pînă la neștire, o bătaie zdravănă. De aici, ia naștere un incendiu care mistuie frizeria lui Renaissance — unde se desfășoară nunta —, făcînd să piară în flăcări toți oaspeții.

Valorificînd elementul surpriză, foarte propriu în economia unei comedii, Maiakovski ridică cortina în tabloul V asupra societății din 1979. Se dovedește că Prisîpkin — singurul supraviețuitor — a stat cinci decenii congelat, după declararea incendiului care a avut loc în 1929. Aflăm de la un Orator că : *„Institutul* (e vorba de „Institutul de înviere a vieților omenești“ — n.n.) *consideră posibilă învierea individului care a înghețat cu cincizeci de ani în urmă“*. Și Prisîpkin este trezit din nou la viață...

Personajul principal apare stupefiat în rîndul unor oameni care gîndesc și acționează cu totul altfel decît el. Călătoria sa în viitor este plină de surprize, care-i contrazic înțelegerea despre viață. Se pune problema : de ce a apelat Maiakovski la această transferare a eroului său în viitor? Răspunsul este aproape același ca și în cazul pieselor maiakovskiene : „Misterul buf“ și „Baia“, unde lucrurile se petreceau în sens invers, delegații viitorului descinzînd în prezent. In toate aceste situații, autorul intenționează o reliefare mai puternică a conflictului dintre vechi și nou, o confruntare zguduitoare între pozițiile contradictorii ale vremii. Fără îndoială că există posibilitatea dezvăluirii luptei dintre rămășițele vechiului și noului și în interiorul unui individ, și între oamenii aceleiași epoci. Maiakovski a preferat însă să sublinieze această bătălie de mari proporții, slujindu-se de o convenție ingenioasă, care-i înlesnește descifrarea realistă a unui conflict esențial al contemporaneității.

Situațiile și personajele din 1979 reprezintă un termen al antitezei, pe care autorul vrea să o stabilească între tarele moralei, modului de viață mic-burghez și adevărul eticii comuniste, întruchipate de „oamenii viitorului“ din piesă. Pe această linie, autorul se străduiește, în cea de a doua parte a lucrării, să-l pună față în față pe Scripkin cu personajele lumii de mîine, pentru a-i demonstra infirmitatea morală.

Explicîndu-și intențiile, Maiakovski spunea în legătură cu „Ploșnița“ : *„Comedia este îndreptată pe o linie... Prisîpkin va fi considerat, peste cincizeci de ani, fiară“*.

Autorul își aduce personajul pînă la dimensiunile fiarei, pentru a adînci contrastul în raport cu oamenii adevărați. Și, în acest caz, ca și în celelalte piese, scriitorul dovedește o mare măiestrie în utilizarea hi-

perbolei satirice, care întărește esența realistă, demascatoare a lucrării.

Directorul grădinii zoologice îl definește pe Prisîpkin, susținînd că acesta este om numai în aparență : *„După indiciile de mimetism exterior — bătături, vestminte și altele —, venerabilul profesor a raportat în mod eronat mamiferul dezghețat, la „homo sapiens" și la specia lui superioară, la clasa muncitoare".* Continuînd, el arată că, în fond, este vorba despre un animal : *„...m-am convins de îndată că avem de-a face cu un groaznic simulant, cu înfățișare omenească, și că acesta este cel mai uimitor parazit".* La sfîrșitul demonstrației, directorul face asociația intimă dintre Prisîpkin (devenit o nouă specie animală, „mic-burghezus vulgaris") și ploșniță — lucru care justifică în mare măsură și titlul piesei —, analizîndu-le asemănările izbitoare : *«„Ploșnița normalia" îngrășîndu-se și îmbătîndu-se de sînge pe corpul unui om, cade sub pat. „Mic-burghezus vulgaris", îngrășîndu-se și îmbătîndu-se pe corpul întregii omeniri, cade pe pat. Asta-i toată deosebirea».*

Consecințele determinării calității de parazit a lui Prisîpkin pot fi urmărite în închiderea lui într-o cușcă, care îl desparte de oameni. Această de a doua izolare a personajului, după aceea din cămin în prima parte a piesei, aduce un verdict definitiv împotriva lui.

Maiakovski nu se mulțumește să-și condamne fără drept de apel „eroul". El încearcă să tragă o concluzie mai largă, îndemnînd la cea mai mare combativitate împotriva retrogradului și arătînd dificultățile legate de această luptă. Apreciind cu ochii celor din 1979 situația din 1929, autorul pune personajele viitorului să vorbească în numele oamenilor cinstiți din contemporaneitate, stigmatizînd rămășițele vechiului, pe toți prisîpkinii. Președintele sovietului orășenesc se pronunță, în tabloul IX, tocmai în acest sens, referindu-se și la Scripkin și la ploșniță, care s-au trezit la viață după cincizeci de ani : *„Cazurile regretabile din orașul nostru, care au fost rezultatul admiterii imprudente a existenței în el a doi paraziți, cazurile acestea sînt, prin puterile mele și prin puterile medicinii mondiale, eliminate. Totuși, aceste cazuri, în care licărește o slabă amintire a trecutului, subliniază grozăvia vremii pe care au înfruntat-o forța și greutatea luptei culturale a omenirii muncitoare".*

Toată înlănțuirea de fapte, toate personajele și situațiile care au apărut în această piesă urmăreau un țel fundamental : demascarea pînă la capăt a filistinului, explicarea genezei și nocivității lui, solicitarea celei mai mari atenții în lupta împotriva primejdiei sociale pe care o reprezintă.

Această idee esențială a operei lui Maiakovski a fost, în parte, urmărită de regizorul artistic al piesei „Ploșnița", Paul Stratilat. El a izbutit, de asemenea, cu concursul întregului colectiv actoricesc, să realizeze o unitate a spectacolului, un ritm corespunzător, sugerînd în bună măsură, cu mijloacele proprii teatrului la microfon, atmosfera lucrării lui Maiakovski.

Pe linia unei juste înțelegeri a personajului, interpretul lui Prisîpkin, Ion Lucian, și-a compus rolul, pedalînd pe ridicolul acestei figuri, valorificînd o serie de trăsături negative ale „fostului muncitor". Am avut impresia însă că actorul s-a lăsat ispitit cîteodată de unele efecte comice de suprafață, uitînd substanța principală a „eroului", care trebuia să apară ca „un groaznic simulant, cu înfățișare omenească."

De altfel, această insuficientă adîncire a sensurilor piesei s-a făcut simțită și în tratarea altor situații și personaje din „Ploșnița". Maiakovski introduce, în general, în comediile sale satirice elemente pozitive, care subliniază, în confruntarea lor cu vechiul, caracterul dăunător al pozițiilor retrograde. Și în „Ploșnița", colocatarii lui Prisîpkin, Zoia Beriozkina, oamenii viitorului — Directorul grădinii zoologice, Președintele ș.a. — aduc un suflu cu totul deosebit de acela al lui Pierre Scripkin, situîndu-se la antipodul lui. Cu toată nuanțarea inteligentă a unor roluri de relativ mică întindere, înzestrații actori Benedict Dabija, Olga Tudorache, Sandu Sticlaru, Victor Moldovan n-au izbutit să transmită, alături de vorbele lor de duh, și tonalitatea viguroasă, convingătoare, a acelora care — cei dintîi — îl demască pe Prisîpkin. Tot așa, muncitoarea Zoia Beriozkina (Ana Barcan), rănită în dragostea ei cinstită pentru „fostul membru de partid", trebuia să păstreze — în conformitate cu ansamblul profilului ei psihic și cu interpretarea valabilă din a doua parte a spectacolului — o oarecare demnitate, sobrietate, contrare tonului prea înlăcrimat, foarte umil, adoptat de actriță în prima parte a piesei.

Palida subliniere a termenilor pozitivi ai antitezei, care stă la baza piesei lui Maiakovski, a scăzut și din intensitatea tratării personajelor negative. Geniul rău al lui Prisîpkin este Oleg Baian, (care face parte „din rîndurile proprietarilor", cum indică autorul în lista personajelor). Acest individ, care deține un rol însemnat în economia piesei, apare ca un fel de ideolog al filistinismului, ca un teoretician oportunist, care propagă unirea *„prin legăturile lui Himeneu, a muncii anonime dar mărețe, cu capitalul răsturnat dar fermecător".* Baian

(Nicolae Gărdescu) trebuia să aibă în spectacol o anumită greutate, pentru a ne convinge asupra caracterului său nefast. Interpretul a adoptat însă, pe alocuri, o manieră de tratare facilă a personajului, ceea ce a dus, în parte, la pierderea marii lui semnificații.

Atenuarea caracteristicilor pregnante ale elementelor pozitive și ale unor „eroi" negativi — foarte marcate în textul maiakovskian — a dus în spectacol la o oarecare tocire a ascuțimilor puternicului conflict din „Ploșnița".

Regizorul artistic nu și-a oprit, din păcate, suficient atenția asupra unor cuvinte deosebit de interesante, pronunțate în „Ploșnița" de Președinte: *„...noi nu avem nimic împotriva spectacolelor care, fiind feerice ca aspect exterior, ascund... o adîncă gîndire științifică".*

Din pricină că „gîndirea științifică" a autorului n-a fost descoperită destul de profund, admirabila inițiativă a teatrului radiofonic de a face cunoscută publicului nostru dramaturgia maiakovskiană n-a însemnat, de data aceasta, o izbîndă deplină. Pe baza unei munci aplicate însă și a unor premise existente în forma actuală a emisiunii, sîntem încredințați că slujitorii teatrului la microfon pot să ne ofere în curînd o versiune îmbunătățită a „Ploșniței", care să păstreze toate valențele excepționale ale piesei lui Maiakovski.

H. DEL.

---

clar...

PROBLEMA CONSTRUCȚIEI DRAMATICE — Că între planul comic și planul grav al dramei nu există legătură organică se poate vedea dintr-un simplu exemplu. Finalul piesei se consumă precipitat în tabloul al III-lea: publicul înțelegînd acest lucru, s-a precipitat, la rîndul lui, la garderobă. Stupoare! Mai este un tablou, lung, ocupat în proporție de cincizeci la sută de un quiproquo lipsit de orice legătură cu subiectul piesei și care îndepărtează fără nici un rost, finalul. Nu mă pot îndoi că ceea ce l-a determinat pe autor să adauge acest tablou a fost intercalarea intermediului comic, căci dacă el a urmărit să ne dea o apoteoză a spiritului militar de sacrificiu, atunci trebuia să lucreze asupra acestei intenții mai îndelung. Așa cum e, finalul e lipsit de grandoare și nici nu e de mirare, căci opera lui Tăutu înclină mai mult spre sentimental și duios, decît spre pateticul solemn.

(Radu Popescu, în cronica la „Zbor de noapte" — Teatrul Armatei. „Contemporanul", nr. 491 din 2.III.1956).

ANALIZA SPECTACOLULUI — „Nora" este interpretată la Studioul actorului de film „C. Nottara" de un grup de actori tineri. Regia aparține și ea unui tînăr (D. D. Neleanu). Nu este un spectacol de „creații" actoricești care să sugrume înțelesurile întregi ale dramei. In trecut, pe scenele noastre, Ibsen era, deseori, jucat pentru ambiția realizării unui excelent Rank, unei admirabile Hedda Gabler, unui emoționant Oswald etc. La Studioul „Nottara" se joacă însă, în primul rînd, piesa lui Ibsen, pentru ceea ce aduce ea prețios, iar vechile tipicuri de interpretare ale unor actori sînt, în general, înfrînte. Regia n-a apăsat nici un moment pe acordurile melodramatice ale piesei, interesînd eforturile actorilor în deslușirea dezbaterii ideologice care stă în miezul conflictului.

Discreția și firescul cu care evoluează în scenă personajele încărcate de dramatism, pregătesc cu savantă meticulozitate scenele de aprigă dispută între Nora și Helmer. In realizarea Norei, actrița Corina Constantinescu, cît și regia nu au marcat însă etapele succesive ale „deșteptării" eroinei pînă pe pragul ultimei scene. De aceea, trecerea interpretei de la ușurința „veveriței" la adînca sobrietate a Norei în final apare bruscă și surprinzătoare. Corina Constantinescu a găsit adeseori drumul spre sufletul Norei, dar n-a dăruit îndeajuns farmec personajului în primele acte ale piesei. In scena plecării, interpreta Norei a realizat însă o emoționantă trăire a acestui moment decisiv pentru eroină. Aci, actrița și-a regăsit pe deplin posibilitățile puse la grea încercare în restul spectacolului.

(Vicu Mîndra, în cronica la „Nora" — Studioul „C. Nottara". „Gazeta Literară", nr. 101 din 16.II.1956).

ATENȚIE PENTRU SCENOGRAFIE — In ceea ce privește decorurile, cel mai nimerit este acela al actului I, atît în ansamblu cît și în amănunt. Nu același lucru se poate spune despre decorul actului al II-lea (interiorul chiaburului Eftimie). Pretențiile citadine ale chiaburului au reușit să se exteriorizeze în mobilier, dar tablourile (în ulei) te fac să-l bănuiești pe Eftimie un amator de pictură, ceea ce e inadecvat. Mai reușit decît de-

corul actului al II-lea este acel al actului III. deși și aici se poate observa aplecarea spre idilism și eclectism în materie de scenografie. Decorurile reușesc însă să sugereze atmosfera festivă, cadrul sărbătoresc în care se sfîrșește piesa.

(Traian Liviu Biráiescu și Maria Nicoară în cronica la „Impărăția lui Machidon" de T. Vornic și I. Postelnicu — Teatrul de Stat, Timișoara. „Scrisul bănățean", nr. 1, 1956).

...obscur

NICI O DILEMĂ... DE STIL ? — Pentru marele „boss" Anthoni Starkwater ca și pentru ginerele său, Thomas Chalmers nu există nici o dilemă între dezonorarea propriei fiice (respectiv soții) acuzată de a fi sustras documente compromițătoare pentru familie, cu scopul de a le remite unui om cinstit pe care ea îl iubește și care vrea să le aducă în fața Congresului, și interesul de a camufla caracterul banditesc al „afacerilor" care i-au asigurat marea sa influență politică. Ei fac caz de pretinsa imoralitate a femeii care, măritată cu sila, datorită unor calcule politice, simte o atracție sinceră și firească față de un om plin de curaj și de onoare, senatorul socialist Nawkes neîmpăcatul lor adversar politic.

(Radu Naumescu, în cronica la „Jaful" de Jack London — Teatrul de Stat. Birlad. „Flacăra Iașului", nr. 2970 din 14.III.1956).

IN ORICE CAZ... — *Regia* (tov. J. Voinescu) a înțeles în general atît tema, cît și ideea piesei, dar, pare-se furată de rezolvarea unor efecte dramatice secundare, *a neglijat sublinierea conținutului de idei al piesei.* Astfel, în prima parte a piesei, atmosfera nu e suficient de bine redată. Bătrînul Goujon o spune singur : „Noi nu mai așteptăm nimic de la viață" și mai apoi „trăim aici ca huhurezii și ne măcinăm sufletele", iar Pierre va adăuga : „izolați în ținutul ăsta al morții". Trebuie reliefată această sumbră concepție de viață la care sînt condamnați acești oameni de către „banditii și asasinii" care-i stăpînesc. In felul acesta, contrastul dintre cele două fragmente ale piesei devenea mai accentuat. *In orice caz, spectatorul a înțeles piesa și și-a însușit sensurile ei educative.*

(N. Irimescu și Fl. Lăzărescu, în cronica dramatică la „Oaspetele din faptul serii" — Teatrul de Stat, Petroșani. „Steagul Roșu" (Petroșani), nr. 2012, din 15.III.1956).

MARELE SATIRIC DANTE... — *...marii satirici ai lumii,* de la Aristofan, *Dante Alighieri* sau Cervantes, pînă la Saltikov-Scedrin, Gogol sau Caragiale.

(M. Ghimpu, în cronica la „Se caută urgent un Shakespeare" de Heinar Kipphardt — Teatrul C.F.R.-Giulești — „Steagul Roșu" București, nr. 576 din 5.II.1956).

PENTRUCĂ, ORICUM... DE PILDĂ... — Regizorul Anatol l-a învățat pe actorul Anatol să vorbească. Dar, cum am afirmat deja, e evidentă o prea mare cheltuială de gesturi. I-am cere să fie mai „englez", *pentru că, oricum, un original englez se deosebește de unul meridional, de pildă.*

(A. Gurghianu, în cronica la „Pygmalion" — Teatrul Național Cluj. „Steaua", nr. 2/1956).

Nota redacției : *Orice exprimare, orice formulare în cuvinte a ideii este, într-un fel, reproducerea vechiului „fiat lux !" De cele mai multe ori, „se face lumină" și atunci totul devine* clar : *lucrurile se limpezesc în suprafață și adîncime. Alteori însă, raza aruncată nu izbutește să dezvăluie decît contururi vagi, lăsînd în umbră sîmburele lucrurilor : atunci totul plutește în* obscur. *Fără nici o intenție de a iniția o vînătoare de „umbre", socotim oportun — pentru îmbunătățirea calitativă a criticii dramatice — să arătăm, comparativ, valorile și unele carențe ale cronicilor apărute în presă.*

In sensul acesta, redacția nu-și asumă nici un fel de răspundere pentru textele obscure, *meritul lor aparținînd exclusiv autorilor și publicațiilor respective ; dimpotrivă, își dă adeziunea și aplaudă textele* clare, *virtuțile lor aparținînd de asemenea celor care le promovează și iscălesc. Aparțin însă redacției sublinierile de rigoare.*

marginalii

Intîlnire cu trecutul teatrului romînesc

Una din cele mai tinere regizoare din teatrul nostru ne povestea cu emoție despre spectacolul ei de debut la Teatrul Național din Craiova. Fusese repartizată în vechea „cetate a banilor" pentru montarea piesei „Cei ce caută fericirea", spectacol care avea să însemne și examenul ei de diplomă. „Mai mult decît emoția pricinuită de spectatori, de comisia de diplomă, stăruia în mine povara răspunderii, dată de scena pe care lucram. Aveam lingă mine 100 de ani de teatru, înaintași ale căror nume au stat de temelie scenei romînești, o tradiție dusă prin decenii de grele dar glorioase frămîntări și izbînzi artistice..."

Revezi parcă aidoma un sărăcăcios cortegiu, care aducea, asemenea unui descălecat artistic, la Craiova pe Costache Caragiale, împreună cu actori ca Pavel Stoenescu, Ralița Mihăilescu, Zoe Manolescu sau Costache Mihăileanu... In urma lor, rămînea Bucureștiul cuprins de vîltoarea faptelor ce au urmat lui „48"... Costache Caragiale, el însuși stegar al revoluției, sosea la Craiova asemenea unui exilat. Acela care luptase alături de Bălcescu la București avea să lupte mai departe la Craiova — călăuzit de ideile lui înaintate pentru teatrul romînesc. Scurta trecere a lui Caragiale prin Craiova avea să lase urme adînci în destinul acestui teatru. Costache Mihăilescu avea să ducă mai departe ceea ce începuse maestrul său. Tînărul actor a dat, mai întîi, Craiovei ceea ce este însuși sufletul unui teatru: repertoriul. La lumina tremurătoare a luminărilor, în clădirea ridicată din bîrne și paiantă, a jucat pe Costache Negruzzi și pe Vasile Alecsandri, pe Molière, Voltaire și Alfieri...

Au urmat ani tot mai grei, mai viforoși... La cîrma teatrului vine acela care avea să însemne pentru Craiova ceea ce a însemnat Matei Millo pentru București: Teodor Teodorini. Apropierea de viață a fost îndemnul marelui actor, care a orientat actorii spre o artă realistă. Și în orașul de provincie, teatrul condus de Teodorini a început să capete strălucire... In istoria teatrului romînesc și-au dobîndit loc de cinste actorii craioveni: Ion Anestin, Ion Tănăsescu, Maria Stavrescu, N. I. Popescu, V. Hasnaș; aici și-a început cariera artistică marea actriță Aristizza Romanescu.

Pe scena teatrului craiovean s-au jucat la început comediile lui Caragiale; aici s-au jucat piesele unor autori care-și făceau debutul: D. Anghel și St. O. Iosif, Victor Eftimiu, M. Sorbul sau A. de Herz. Au venit să lupte în rîndurile actorilor craioveni marii interpreți: Mia Teodorescu, Ion Livescu, Romald Bulfinski, State Dragomir, Petre Sturdza, Coco Demetrescu, Agatha Bîrsescu, Ion Morțun, Ștefan Braborescu, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra ș. a.

Cît de grea era lupta acestora ne-o spune și moțiunea cu litere îngălbenite de ani, în care cei care o semnau menționau: *„Să i se dea artistului o leafă omenească plătită la timp, fiindcă a pretinde actorului să fie numai martir, să sufere el și familia lui toate mizeriile sărăciei, pe cînd spiritul lui să planeze în sferele ideale ale artei, iar mintea să i se frămînte pentru a pătrunde rolurile ce are de interpretat — e o mare nedreptate și cît va dăinui această stare de lucruri, chip de îndreptare nu va fi."* Pentru a înlătura „această stare de lucruri", au pus suflet și au muncit unii din cei care au condus apoi teatrul craiovean, directori ca Grigore Gabrielescu și Emil Gîrleanu, secretari literari ca Liviu Rebreanu.

...Era firească emoția tinerei regizoare. De mult s-a prefăcut în pulbere vechea clădire a teatrului. Dar aici, mai trăiesc

vii amintirile şi tradiţiile care îndeamnă la strădanii neobosite pentru o artă adevărată.

In anii puterii populare, teatrul a adus pe scenă piese închinate vieţii noi din patria noastră, alături de marile piese ale literaturii universale. Actorii nu joacă numai pe scena craioveană, ci şi în oraşele, comunele şi satele din regiune. Pe afişe, alături de numele unor actori fruntaşi, este tipărit şi titlul de cinste : artist emerit.

In unul din cele mai bătrîne teatre romîneşti şi-a început munca sa creatoare o tînără regizoare. A cunoscut aici şi greutăţi, a priceput că în teatrul craiovean mai sînt încă multe de realizat. Dar a simţit, tot aici, inima tînără şi entuziastă a slujitorilor scenei, care poartă parcă răspunderea glorioaselor tradiţii.

Teatrul craiovean a împlinit, în toamna care a trecut, 100 de ani şi sărbătoarea lui a fost şi a întregului teatru romînesc. Sub semnul acestei sărbători şi-a început primii paşi tînăra regizoare. Şi pentru ea a vorbit de pe scena Teatrului Naţional din Craiova, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra :

„Pentru fiecare actor, regizor sau tehnician al Teatrului Naţional din Craiova, este fără îndoială o mîndrie să se numere printre slujitorii unei scene care a dat ţării actori şi regizori dintre cei mai valoroşi, să facă parte dintre activiştii unei instituţii de cultură care, vreme de un veac, a militat pentru promovarea şi înflorirea dramaturgiei noastre naţionale şi a unei interpretări realiste, contribuind astfel la dezvoltarea şi propăşirea întregii noastre mişcări teatrale."

A.P.

Actori studenţi

Prea puţin cunoscut publicului larg, colectivul artistic al Universităţii „C. I. Parhon" din Bucureşti este o interesantă echipă teatrală de amatori. Prin curajul cu care a abordat un repertoriu dificil şi prin sforţările deosebite de a se ridica la o justă şi originală interpretare, acest tînăr colectiv teatral şi-a cucerit adeziunea unui înflăcărat public studenţesc.

Printre spectacolele realizate de artiştii amatori se numără „Preludiul" de Ana Novak, „Hangiţa" de Goldoni, „Un om obişnuit" de Leonid Leonov şi, recent, „Năpasta" de Caragiale şi „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian.

Deşi cu decoruri şi costume împrumutate de la diverse teatre, cu imprimări muzicale realizate cu greu, cu rostirea timidă sau poate ţeapănă a unor replici, aceste spectacole vădesc o prospeţime nealterată de metode rutiniere. Prin montarea pieselor „Năpasta" şi „Steaua fără nume" (puse în scenă de Aurel Tunsoiu de la Teatrul Municipal şi Nicu Iacob de la Studioul „Nottara"), colectivul — format în majoritate din studenţii facultăţii de filologie — a dovedit pozitive valenţe pentru montarea celor mai valoroase opere ale dramaturgiei noastre ; interpretînd textele studiate la cursuri, studenţii sfîrşesc astfel prin a şi le apropia şi înţelege mai temeinic.

Ca de obicei, spectacolele unei echipe de amatori sînt un bun prilej pentru afirmarea unor noi talente. Este şi cazul echipei studenţeşti în care s-au remarcat cu deosebire Ana Aldea, Pavel Ruxăndoiu şi Călin Căliman.

Realizările colectivului teatral de la Universitatea „C. I. Parhon" merită o publicitate mai largă şi o atenţie mai eficace din partea forurilor competente.

M.I.

Farsele excesului de popularitate

E un lucru cît se poate de natural ca publicul de teatru să iubească actorii de talent şi chiar să-şi fixeze preferinţele asupra unuia sau altuia dintre interpreţi. Pentru artist e o mulţumire şi o răsplată, pentru public e manifestarea unui organic sentiment de admiraţie faţă de realizările de artă. La Moscova, ne încredinţează un martor ocular, publicul întîrzie zeci de minute, la sfîrşitul spectacolului, exprimîndu-şi entuziasmul şi strigînd pe nume actorii care i-au plăcut. Înseamnă că talentul e preţuit şi că actorii valoroşi sînt populari.

Csóka József, actor la Teatrul Maghiar din Cluj, se bucură de o asemenea mare popularitate ; am putea spune că este chiar un beniamin al publicului local. Şi pe drept cuvînt : el e înzestrat cu un remarcabil talent, în special pentru rolurile de comedie. (Pentru a fi înţeleşi cît mai larg, Csóka e un fel de Vasiliu-Birlic al Teatrului Maghiar din Cluj.)

Pe Csóka József l-au distribuit în Trei zile fac un an, *în rolul lui Paprika (Ardei). Intrarea lui în scenă e salutată cu ropote de aplauze, publicul se amuză anticipat, e satisfăcut că popularul actor nu lipseşte din distribuţie. Recunoscător pentru manifestaţia de simpatie, actorul face un pas înainte, salută milităreşte, mulţumind printr-o înclinare. Apoi, îşi continuă replica hazlie abia începută şi se angajează într-un ciardaş focos, care-i aduce o altă recoltă de aplauze. In continuare, personajul nu ia parte cîtva timp la acţiune, dar spre sfîrşitul actului*

intervine ca un pol decisiv în conflict. Simpaticul, mucalitul, aplaudatul Csóka-Paprika se dovedeşte a fi... un înverşunat chiabur, una din cele mai odioase figuri ale piesei, dacă nu cea mai odioasă. Fireşte, la căderea cortinei, publicul devine cît se poate de reţinut faţă de actor, care nu avea altă vină decît aceea de a-şi fi interpretat cu conştiinciozitate rolul. Excesul de popularitate şi pripeala publicului i-au jucat o nedorită farsă!

Să fie vinovată regia pentru că l-a distribuit într-un rol negativ? Sau e vinovat publicul, pe care l-a interesat mai mult actorul decît personajul? Iată un mic prilej de meditaţie.

Şi e foarte probabil că una din concluziile acestei meditaţii va fi horaţiană: est modus in rebus — *în toate manifestările trebuie găsită şi păstrată măsura!*

F.P.

Un teatru permanent pentru copii

Literatura pentru copii nu mai este de mult o cenuşăreasă.

Scriitori de talia unor Sadoveanu, Arghezi, întocmai titanilor literaturii universale — L. Tolstoi, M. Gorki, V. Maiakovski —, şi-au închinat parte din activitatea lor creatoare desfătării sufletelor celor mici.

Există reviste pentru copii, emisiuni radiofonice pentru ei, filme, o editură care se preocupă de promovarea acestei literaturi.

Dar s-a ignorat, într-o oarecare măsură pînă acum, literatura dramatică pentru copii.

Este drept că teatru de păpuşi avem, dar un teatru pentru copii, în care să joace actori de profesie, care să reprezinte piese originale cu substrat educativ-instructiv, *un astfel de teatru permanent nu avem,* deşi piese — după cîte sîntem informaţi — există. Toate acestea nu se pot însă reprezenta tocmai pentru că lipseşte o scenă corespunzătoare.

S-a încercat în trecut, dar în mod cu totul sporadic, să se organizeze spectacole de acest gen. Pentru multe dintre ele, caracterul acesta întîmplător a fost o binefacere, căci din punct de vedere al nivelului lor, „incidentalul" constituia în acelaşi timp şi un... accident artistic.

În general, exista concepţia că teatrul *pentru* copii trebuie jucat numai *de* copii. De aceea, afară de cîteva excepţii, predominau improvizaţiile cu prezentări de „copii-minune" — un vedetism precoce —, sau cu o figuraţie de copii, care servea de umplutură pentru a scoate în prim-plan veleităţile unor „teatralişti" rataţi.

Încercările lăudabile ale unor oameni de teatru — scriitori şi regizori, care au pus suflet în această iniţiativă (Victor Ion Popa, Marin Iorda etc.) — nu au rezistat multă vreme, neavînd sprijin suficient.

Iar matineele — puţine cîte au fost — cu spectacole pentru copii, pe care le dădea Teatrul Naţional, la Bucureşti sau la Iaşi, nu puteau satisface decît un număr redus de mici spectatori.

Un teatru pentru copii, cu personal artistic calificat, ar însemna o meritată atenţie faţă de tinerele vlăstare, avide de spectacole, din care să înveţe, să se instruiască.

Se ştie doar că influenţa educativă a teatrului este una din cele mai eficiente, deoarece are avantajul că, prin imagini vii, concrete, stimulează spiritul de emulaţie şi iniţiativă.

Cît de nimerit ar fi dacă s-ar crea o scenă în acest scop, bunăoară, pe lîngă Teatrul Tineretului, mai ales că acestuia i s-au şi prezentat piese pentru copii şi şi-ar putea închega un repertoriu adecvat.

Pînă şi în... colindele de Anul Nou, la radio, copiii şi-au exprimat speranţa că vor avea, în sfîrşit, în acest an, teatrul pe care-l aşteaptă, care să fie numai al lor.

Ar fi de dorit să se satisfacă acest deziderat, pornit din cele mai curate suflete!

Dinu MOROIANU

Despre eroii lui M. Sebastian

Printre cele cîteva articole despre Mihail Sebastian, publicate în ultima vreme, studiul lui B. Elvin, apărut în colecţia „Mica bibliotecă critică", se remarcă printr-o pregnantă individualitate. Respingînd formula critică şablonardă, simplistă şi stereotipă, Elvin adoptă o analiză eseistică, în cadrul căreia distingem gesturi mai largi şi mai degajate, care sfidează didacticismul şi închistarea. Autorul obţine interesante rezultate critice în primul rînd prin discutarea problematicii eroilor lui Mihail Sebastian. Elogiul vieţii cinstite a intelectualilor, necontenita lor aspiraţie spre fericire, lirismul şi puritatea acestor suflete, rupte parcă din însuşi sufletul dramaturgului, sînt amplu comentate în cadrul expunerii. Criticul reconstituie psihologia specifică a eroilor, pledează pentru ceea ce este înălţător în concepţia lor, îi admiră pentru atitudinile exemplare, îi admonestează pentru slăbiciuni şi compromisuri, îi blamează şi-i condamnă pentru ridicolul, îngustimea sau perversitatea lor. Procedînd la o confruntare a celor două categorii fundamentale de personaje din piesele lui Sebastian, Elvin rezervă un spaţiu întins discutării tipului de intelectual pe care l-a creat dramaturgul. In vederea unei reliefări cît mai convingătoare, el recurge la asociaţii cu eroii lui Cehov şi Camil Petrescu, proce-

deu care îl ajută într-o însemnată măsură la definirea originalității lui Mihail Sebastian. Criticul formulează lapidar caracterizări precise și concludente, ce surprind cu o mare exactitate trăsăturile specifice artei scriitorului. Comparațiile între Sebastian și alți scriitori exprimă o efervescență intelectuală, care — deși te cucerește prin bogăție și variație — prelungindu-se, riscă totuși să devină obositoare: „Primul are tăcerile indulgente și cuvintele ironice. Cel de al doilea are tăcerile orgolioase și cuvintele fierbinți. Unul are suferința obosită, celălalt exasperată. Unul își trăiește cu înțelegere nefericirea, celălalt are ceasuri de adevărată comă. Unul acceptă cu amărăciune îndoiala, pe celălalt o întrebare îl devastează... etc."

Dovedind pătrundere și subtilitate analitică, B. Elvin izbutește să determine cu lux de amănunte individualitatea personajelor, dar, din păcate, nu ajunge la stabilirea unei precise tipologii sociale a teatrului lui M. Sebastian. Criticul apelează prea des la trăsăturile temperamentale cărora le acordă un credit exagerat, ceea ce face să se estompeze întrucîtva esența socială a personajelor. Așa, Elvin observă că eroii lui Sebastian sînt unii contemplativi, iar alții voluntari, unii activi, iar alții inerți, neîndemînatici. In această constatare n-ar fi nimic greșit, dacă autorul ar păși mai departe ca să descopere acea amprentă a epocii care se ascunde in elegante, dar totuși insuficiente considerații. B. Elvin rămîne dominat în mare măsură de textul pieselor lui Sebastian, ca și de articolele și corespondența scriitorului, pe care o interpretează cu o surprinzătoare sfială. El izbutește să vadă mai cu seamă portretele în ceea ce au ele particular și original, și mai puțin semnificația socială a tablourilor.

Folosind procedee eseistice, spuneam că autorul este mai degajat, mai liber de rigurozitatea „studiului". De aceea, probabil, ne izbește stilul patetic, hiperbolic, în care nu este greu să descifrăm unele ecouri ale lecturilor din Geo Bogza. Comparațiile gigantice, în cadrul cărora oamenii sînt măsurați cu titanii, indică greutatea specifică a maestrului: „Bogoiu trece drept un funcționar plat și mărginit, dar el are vocația marilor corăbieri, e un Magellan. Miroiu pare un profesoraș de provincie, pedant și caraghios, dar e un Copernic. Andronic arată ca un șoarece de bibliotecă, dar e un rival al lui Alexandru cel Mare".

Fără să contestăm forța unor asemenea mijloace de expresie, totuși ele prezintă pericolul ca autorul să alunece spre un ton grandilocvent, care poate contrasta neplăcut uneori cu caracterul sobru al ideilor.

Considerăm că B. Elvin a răspuns, în acest eseu, la două probleme esențiale: sensul ideilor profesate de eroii lui Sebastian și modalitățile lor de expresie. Dacă celei dintîi i-a acordat, pe bună dreptate, pagini întregi în care se subliniază optimismul și permanenta aspirație spre fericire a intelectualilor lui Sebastian, cealaltă se înfățișează, totuși, oarecum incompletă. Elvin deduce valoarea pieselor lui Sebastian, aproape în exclusivitate, din modul de zugrăvire a personajelor, ceea ce face ca aspecte importante ale dramaturgiei scriitorului să rămînă abia schițate sau inabordate. Astfel, furat de farmecul argumentației sale ademenitoare, criticul a trecut foarte sumar asupra esenței comicului în piesele lui Mihail Sebastian. S-ar fi putut emite considerații interesante asupra filiației procedeelor utilizate de scriitor — care preia în mare măsură vechea tradiție clasică — și în același timp să se releve unele elemente melodramatice, împrumutate de la teatrul contemporan. Comicul grav, de care vorbește Elvin, conține o suficientă doză satirică, pe care scriitorul a administrat-o cu mare pricepere unor eroi ca Bucșan, sau ca domnișoara Cucu. Ridicolul, în asemenea situații, nu ține atît de structura psihologică a personajului, care poate fi un incult sau un caraghios, cît de existența unor fenomene sociale, caracteristice lumii capitaliste, care au ascuțit pana dramaturgului și de care autorul studiului nu ține seama în suficientă măsură. Protestul eroilor lui Sebastian ar fi fost și mai bine reliefat dacă Elvin apela cu insistență și la astfel de aspecte ale operei, care-i ofereau un bogat material de argumentație. Sîntem siguri că autorul ar fi putut aduce observații substanțiale și despre intriga bine găsită, despre conflictul dramatic, ca și, în genere, despre caracterul teatral al pieselor lui Mihail Sebastian, dacă nu ar fi alunecat adeseori sub cavalcadele patetismului său dezlănțuit.

Nu-i facem neapărat o vină, ci îi semnalăm doar maniera, care n-am dori să devină manierism. Deocamdată, salutăm acest studiu, care s-a apropiat cu atîta căldură și finețe de creația unuia dintre cei mai buni dramaturgi din trecut.

Al. SĂNDULESCU

Dramaturgia românească peste hotare

In ultima stagiune teatrală, publicul spectator din numeroase capitale şi oraşe din străinătate s-a întîlnit cu dramaturgia romînească.

Operele dramaturgiei clasice romîneşti, ca şi ale dramaturgiei contemporane, furnizează subiectele unor cronici elogioase în ziarele de peste hotare. „Să-l adaptăm pe Caragiale" : *iată concluzia unui critic dramatic francez, după reprezentaţia piesei „O scrisoare pierdută" la* Thèatre de Poche *din Paris. Prin apropierea galeriei de eroi ai lui Caragiale, de unele figuri contemporane ale scenei politice franceze, „O scrisoare pierdută" nu putea să nu prilejuiască spectatorilor parizieni înţelegerea satirei romîneşti şi ca o satiră, cu puternice accente contemporane, la adresa unor aspecte ale realităţilor din Franţa. Ferindu-se însă de similitudinea aluziilor, Marcel Cuvelier, realizatorul spectacolului si în acelaşi timp unul dintre interpreţii principali, n-a dovedit suficientă îndrăzneală în montarea acestei clasice comedii a dramaturgiei noastre. Gratuită şi bonomă, realizarea s-a menţinut în sfera unui comic aşa-zis „pur", desprins de contingenţe sociale, senin şi, fără îndoială, copios. Or, astfel, comedia lui Caragiale a fost lipsită de însăşi finalitatea ei, umorul caragialesc nefiind destinat să stîrnească rîsul hohotitor al comediilor bulevardiere, sau al farselor groteşti, ci rîsul amar si sfichiuitor în faţa unui spectacol pe cît de comic, pe atît de monstruos.*

Comediile lui Caragiale se bucură de un deosebit succes şi pe scenele teatrelor germane şi bulgare. Teatrul „Maxim Gorki" din Berlin — al cărui director este profesorul Maxim Valentin, întemeietorul Institutului de Teatru de la Weimar — reprezintă „O scrisoare pierdută" în regia lui Hans Robert Bartfeld, iar recent pe scena Teatrului universitar din Quedlinburg s-a reprezentat, în regia lui Jan Franz Krueger, „O noapte furtunoasă". Figurile lui jupîn Dumitrache şi Nae Ipingescu vor deveni familiare şi spectatorilor din oraşele Stara Zagora şi Smolean din R. P. Bulgaria, unde de asemenea se montează în prezent „O noapte furtunoasă".

Alături de opera lui Caragiale, comedia „Ultima oră" a lui Mihail Sebastian îmbogăţeşte treptat repertoriul unui număr crescînd de scene străine. Montată cu succes la Moscova, Berlin, Budapesta, Sofia, Roma, piesa lui Mihail Sebastian s-a bucurat pretutindeni de o vie şi călduroasă primire. Ea urmează să se joace la Teatrul Naţional din Bratislava sub titlul „Ultima senzaţie", în timp ce compania de teatru ce fiinţează la Ridotto dell'Eliseo din Roma şi-a inaugurat activitatea şi stagiunea cu aceeaşi piesă, sub un alt titlu : „Ultima edizione".

Cronicile romane de specialitate recunosc piesei lui Sebastian numeroase calităţi, datorită cărora ea stîrneşte interesul spectatorilor, dar în primul rînd, după cum remarcă ziarul „l'Unità" — „pregnanta referire la fapte şi personaje tipice ale realităţii cotidiene din multe ţări" — *fireşte capitaliste. Această* „satiră a unei lumi corupte, stăpînită de puterea banului... satiră ce se nutreşte dintr-un strălucit joc dialogic şi dintr-o spirituală invenţie de situaţii" *a permis publicului italian să recunoască în rapacitatea şi şubreda aroganţă a lui Bucşan, multe din figurile reprezentative ale Confindustriei italiene (Asociaţia industriaşilor), după cum s-a putut recunoaşte în profesorul Andronic, imaginea intelectualului cinstit, credincios unui ideal superior de viaţă.* „Teatru arhiplin, succes foarte cald, cu insistente aplauze şi che-

mări la rampă" — au constatat cronicarii, exprimînd în acelaşi timp elogii la adresa colectivului artistic care a dat viaţă spectacolului: tînărului regizor Carlo di Stefano — „care a redat în mod optim cristalinele însuşiri teatrale ale comediei", *actorilor — Mario Siletti* „măsurat şi eficace în rolul profesorului", *Laura Rocca o savuroasă şi vioaie Magda Minu, Michele Malaspina* „îndeajuns de aderent la personajul industriaşului" *etc. De asemenea critica apreciază pozitiv decorurile lui Giorgio Vodret.*

Nu de mult, ziarele au publicat informaţii ample asupra premierei piesei „Citadela sfărîmată" de Horia Lovinescu pe scena Teatrului Comsomolului Leninist din Moscova. Sub titlul „In casa domnului Dragomirescu" publicul sovietic a putut aprecia această valoroasă creaţie a dramaturgiei noastre actuale, care oglindeşte victoria forţelor noului asupra lumii burgheze în descompunere.

In regia Sofiei Ghiaţintova, artistă a poporului din U.R.S.S., „Citadela sfărîmată" a dobîndit accente profunde, în conturarea artistică a personajelor din punct de vedere social şi uman. „Principala trăsătură a piesei... este presimţirea viitorului, pe care-l întrevezi prin toate suferinţele omeneşti, încrederea într-o viaţă dreaptă", *scrie Sofia Ghiaţintova. Şi mai departe:* „acest ţel al piesei a exclus orice nervozitate, orice trăsătură bolnăvicioasă, pesimismul, care ar fi putut să întunece afirmarea puternică a vieţii".

Piesa dramaturgului Horia Lovinescu, în interpretarea Sofiei Ghiaţintova, a Serafimei Birman, artistă a poporului din R.S.F.S.R., V. R. Soloviov şi E. A. Fadeeva, artişti emeriţi ai R.S.F.S.R., a contribuit la o nouă confirmare a valorii dramaturgiei romîneşti. „Citadela sfărîmată" a văzut lumina rampei şi la Budapesta, unde studenţii Institutului de Teatru şi Cinematografie au prezentat în producţia lor de examen piesa lui Horia Lovinescu.

După succesul repurtat cu unele piese ale dramaturgiei noastre, alte producţii dramatice romîneşti sînt în curs de montare pe scenele teatrelor din străinătate. In Bulgaria, la Trnovo şi Sliven, se va juca „Titanic Vals" de Tudor Muşatescu, la Teatrul din Sofia se pregăteşte montarea „Citadelei sfărîmate", în timp ce în Republica Democrată Germană la Teatrul din Wismar a avut loc de curînd premiera piesei „Iarbă rea" de A. Baranga. In cursul lunii februarie, Teatrul din Dresda a prezentat în premieră pe ţară, cunoscuta comedie „Mielul turbat" de A. Baranga, satiră a birocratismului şi suficienţei. Piesa se bucură de mult succes şi în sala Teatrului din Senftenberg, fiind deja înscrisă şi în repertoriul viitoarei stagiuni la „Deutsches Theater" din Berlin.

Reprezentarea unor piese romîneşti pe atîtea scene străine constituie un prilej de mîndrie pentru teatrul romînesc şi totodată un impuls spre noi realizări în creaţia noastră teatrală contemporană.

Mira IOSIF

Dostoievski în teatru

Literatura universală ne oferă numeroase cazuri cînd marii prozatori — romancieri sau nuvelişti —, după ce şi-au cucerit dreptul de circulaţie prin intermediul slovei tipărite, îşi fac apariţia pe scena teatrelor, asigurîndu-şi astfel o nouă variantă a existenţei întrupate în jocul viu al actorilor-interpreţi. Această îngemănare a epicului cu forma scenică a dramatizării cunoaşte, s-ar putea spune, o tradiţie clasică în practica teatrului mondial, care-şi alimentează neîncetat repertoriul din romanele lui Balzac sau Dickens, Alexandre Dumas, Victor Hugo sau Gogol, Flaubert, Lev Tolstoi sau Maxim Gorki.

Un eveniment teatral recent, care trebuie cu deosebire semnalat în viaţa culturală a Uniunii Sovietice, se leagă de comemorarea a 75 de ani de la moartea scriitorului F. M. Dostoievski. Repertoriul teatrelor sovietice pe anul acesta se îmbogăţeşte cu o serie de titluri, care vor aduce în faţa spectatorilor cele mai de seamă creaţii dostoievskiene. Şi nici nu e de mirare dacă ne gîndim că, prin dramatismul puternic al situaţiilor şi conflictelor, care stau la baza marilor sale romane şi nuvele, prin complexitatea psihologică zguduitoare a personajelor, ca şi prin extraordinara forţă de evocare şi expresivitate în zugrăvirea relaţiilor dintre oameni, geniul creator al lui Dostoievski n-ar putea fi egalat — după aprecierea lui Maxim Gorki — decît de Shakespeare.

Citarea pe acelaşi plan a celor două nume nu este întîmplătoare. Ea nu face decît să sublinieze, indirect, caracterul scenic, apt pentru dramatizări teatrale, al operelor lui Dostoievski. Intr-adevăr, scenele cele mari din romanele şi nuvelele sale sînt pure dialoguri dramatice. Ele pot fi transpuse în teatru, fără să se adauge, sau să se înlăture un singur cuvînt, atît de precis este conturată fiecare figură în parte, atît de viguros se concentrează în momente de mare tensiune dramatică — atingînd vibraţii cu adevărat shakespeariene — conţinutul epic, vast şi bogat al acestor opere.

„Dostoievski scria ca un romancier, dar simţea ca un dramaturg. Figurile create de el sînt scenice, după cum şi limbajul lor este scenic. Multe aspecte şi situaţii din romanele sale se cer parcă de la sine să fie reprezentate în teatru, pe scenă, adaptîndu-se atît de uşor şi firesc la cadrele ei, fiind în perfectă concordanţă cu cerinţele şi condiţiile ei specifice."

Astfel aprecia însuşirile scenice ale operelor lui Dostoievski, marele regizor sovietic V. I. Nemirovici-Dancenko, în ajunul premierei „Fraţilor Karamazov" pe scena Teatrului de Artă (M.H.A.T.) din Moscova.

Perceperea tragică a vieţii, simţul ascuţit al tragismului, determinat de ciocnirea dintre forţe sociale şi structuri psihologice opuse, tinde totdeauna la Dostoievski spre declanşarea violentă şi fulgerătoare, care îşi găseşte deznodămîntul într-un singur gest, culminează într-un singur cuvînt. Să ne gîndim la scena din „Idiotul", cînd Nastasia Filipovna aruncă pe foc pachetul cu 100.000 de ruble. Intr-un singur gest s-au concentrat trăsăturile morale ale acestei femei neînduplecate, al cărei destin îl urmăreşte Dostoievski : mîndria şi demnitatea ei, cu toată situaţia umilitoare la care a fost condamnată să trăiască, într-o societate dominată de puterea distrugătoare a banului. Acest singur gest dezvăluie dispreţul şi protestul împotriva lumii burghezo-moşiereşti, cu „morala ei de fiară". Spovedania lui Raskolnikov în faţa Soniei Marmeladova, sau interogatoriul subtil pe care i-l ia Porfiri Petrovici lui Raskolnikov, împingîndu-l într-un impas fără ieşire pe ucigaş, sau, în sfîrşit, confesiunile fraţilor Karamazov, ciocnirea pasiunilor adverse în scenele culminante din acest roman — toate aceste momente supreme, culminante, conţin în ele un sîmbure dramatic cu infinite posibilităţi de valorificare scenică. Tocmai aceste atribute transformă operele sale epice, raportîndu-ne la momentele culminante ale acţiunii, în opere dramatice desăvîrşite, cu un incontestabil efect teatral. Pe neaşteptate, învelişul epic se destramă parcă sub năvala sentimentelor mistuitoare şi nu rămîne decît dialogul concis, plin de febrilitate, sau monologul interior, atît de caracteristic manierei artistice a scriitorului.

Pe bună dreptate, Dostoievski, ca artist-psiholog, rămîne un maestru al dialogului, al subiectului viu şi complex, totodată cu bogate elemente de neprevăzut, de senzaţional. „Ce poate fi uneori mai neverosimil decît realitatea însăşi ?" — se întreabă Dostoievski în „Jurnalul unui scriitor". „Niciodată un romancier nu va fi în stare să-şi imagineze asemenea situaţii surprinzătoare ca acelea pe care realitatea ni le oferă zilnic, cu miile, ca fiind lucrurile cele mai obişnuite". In aceste afirmaţii se cuprinde esenţa crezului estetic al lui Dostoievski. In repetate rînduri, el revine asupra acestei idei, în corespondenţa către prieteni : „Am o concepţie personală, a mea proprie, asupra realităţii (în artă) şi ceea ce majoritatea consideră drept excepţional şi fantastic, constituie pentru mine însăşi esenţa realităţii".

Este cu totul remarcabilă capacitatea lui Dostoievski de a fixa coordonatele profilului social şi psihologic al personajelor sale, universul lor lăuntric zbuciumat, în limita unor secunde, scurte şi violente ca o explozie. In sprijinul acestei aserţiuni ar fi de ajuns să cităm cîteva exemple : repeziciunea vertiginoasă cu care se desfăşoară acţiunea primului volum din „Idiotul", numărînd peste 500 de pagini, unde multitudinea de oameni cu psihologii diferite, fiecare cu viaţa sa lăuntrică bogată, cu destinul său personal, se perindă pe străzi, în tot felul de case, într-un răstimp scurt, de dimineaţă pînă la miezul nopţii ; ciocnirile din lumea sfîşiată de contradicţii — generatoare de crime, sinucideri şi procese de conştiinţă complicate — a fraţilor Karamazov se consumă într-un interval numai de cîteva zile. Tot astfel şi acţiunea din „Crimă şi pedeapsă", gravitînd în jurul protagonistului Raskolnikov, angajează de fapt atîtea tipuri de oameni, atîtea categorii sociale diferite : moşieri cinici şi decăzuţi, ca Svidrigailov ; negustori-capitalişti, fără scrupule în atingerea scopurilor lor mîrşave, ca Lujin ; tinere fete silite să se vîndă pentru existenţă, ca Sonia Marmeladova ; mici funcţionari înjosiţi şi condamnaţi la o viaţă de mizerie, ca nefericitul Marmeladov ; studenţi trăind din expediente, în mansarde sau subsoluri infecte ; meseriaşi, tîrgoveţi sau reprezentanţi ai aparatului birocratic-poliţienesc al Rusiei ţariste. Şi este aproape de necrezut că această complicată încrucişare a atîtor destine omeneşti — cu sfîrşit fatal pentru unii, cu perspective de redresare pentru alţii, în raport cu optica scriitorului, cu înclinarea lui spre scepticism şi interpretare subiectivistă a realităţii obiective —, toate aceste fapte şi evenimente se petrec într-o singură săptămînă.

Concentrarea maximă — condensarea mijloacelor de expresie artistică — este o trăsătură evidentă a literaturii lui Dostoievski.

Punînd totdeauna în faţă principiul adevărului vieţii în ciuda abaterilor comise de la un realism consecvent, Dostoievski subordonează acestui principiu o cerinţă pe care el o socoteşte esenţială pentru opera

de artă, şi anume: complexitatea cît mai plauzibilă a subiectului, a intrigii, de natură să provoace interesul maxim al cititorului, să trezească în sufletul lui o emoție reală, să-i răscolească gîndurile, să-l facă să reflecteze asupra normelor de conduită în viață.

Inlocuind termenul de cititor cu cel de spectator, nu ne-am îndepărta prea mult de esența, de specificul creației dostoievskiene. Cu tot dramatismul ei lăuntric, desfășurat pe planuri parcă invizibile și de cele mai multe ori confuze, nelămurite, ca și sentimentele contradictorii, vădind dualitatea personajelor sale, există în întreaga lui operă un fir călăuzitor, care se încheagă din însăși viziunea scriitorului: spectacolul tragic al lumii, surprinsă într-un moment de cotitură din istoria Rusiei, cînd pe formele de viață vechi, patriahale, se grefau puternic și brutal amprentele capitalismului ofensiv. Dărîmarea lumii vechi, feudale, sub presiunea capitalului, Dostoievski o percepe ca pe un cataclism fără ieșire, proiectînd doar spre viitor visul utopic al „armoniei universale", de esență mistico-religioasă. Tocmai aici stă marea greutate, imensa răspundere a scenaristului, precum și a regizorului care-și propun să monteze pe scenă vreuna din capodoperele lui Dostoievski.

Dozarea justă, fără a sărăci, a prejudicia sau a falsifica esența conținutului de idei, trebuie să fie cerința de prim ordin pentru îndeplinirea acestei grele sarcini.

Scena trebuie să pună în lumină, să valorifice la maximum aspectele pozitive de critică socială, de protest fierbinte din opera scriitorului, împotriva oricăror nedreptăți și abuzuri, care deformau psihologia omului într-o societate împărțită în clase antagoniste. Trebuie să se evite simplificarea, vulgarizarea unor situații și conflicte cu profunde rezonanțe psihologice, atît de caracteristice pentru ansamblul complex, construit pe contraste, al operei marelui romancier.

Cunoaștem, din trecut, cîteva dramatizări după „Frații Karamazov", „Crimă și pedeapsă", „Idiotul", care păcătuiau, în parte, tocmai prin accentuarea laturilor psihologice, de factură mistică și metafizică, în dauna factorului social existent în opera dostoievskiană, dar estompat de preponderența motivărilor și soluțiilor de ordin moral.

Desigur că noile inscenări după Dostoievski, montate de teatrele din Moscova și Leningrad, vor oferi spectatorilor transfigurarea pe plan vizual și auditiv a palpitantelor sale opere. Așa, de pildă, Teatrul Mic din Moscova a pregătit, în dramatizarea lui N. Erdman, spectacolul „Satul Stepancikovo", operă realistă, de tradiție gogoliană, care dezvăluie procesul de descompunere al moșierimii ruse de pe la jumătatea veacului trecut. Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki" a înscris în repertoriul său „Dmitri Karamazov" (dramatizare de B. Livanov și E. Surkov). Teatrul „E. Vahtangov" a marcat data comemorativă, prin punerea în scenă a romanului „Idiotul", prelucrat de I. Oleșin. La același spectacol a lucrat și Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski". La Teatrul „M. N. Ermolova" s-a prezentat un spectacol-dramatizare de S. Radzinski, după marele roman „Crimă și pedeapsă", tragedia omului dominat de individualismul burghez, care-l duce la o crimă odioasă. Nuvela „Judecătorul" — povestea tristă a unui biet învățător care, în disperare, își încearcă norocul la ruletă — și-a găsit transpunerea scenică la Teatrul de Dramă „A. S. Pușkin" din Moscova, în dramatizarea lui I. Gherman. De asemenea, au văzut lumina rampei la teatrele din Moscova și Leningrad nuvela „Visul unchiului" — construită pe contrastul dramatic dintre sărăcia unui profesor de provincie, pus în situații umilitoare, obligat să renunțe la ființa iubită, și bogăția nemăsurată a unui bătrîn moșier, ieșit din minți, care îi cumpără logodnica cu bani grei — precum și cunoscutul roman „Umiliți și obidiți", scris imediat după întoarcerea scriitorului din „Casa morților" a ocnei țariste.

Iată cîteva titluri sugestive, care evocă creațiile de vîrf ale lui Dostoievski, în interpretarea colectivelor teatrale sovietice, cu o bogată tradiție scenică.

De bună seamă, aceste spectacole vor fi în măsură să valorifice pe deplin multitudinea de probleme spinoase și de personaje complexe — tratate în lumina unei epoci de mult apuse, dar nepieritoare prin semnificația lor profund umană, prin sensul educativ care se desprinde indirect, pentru cititorii și spectatorii cu discernămînt ideologic — din bogata moștenire a marelui scriitor.

Tamara GANE

Piese „directe" sau „indirecte"?

La „Ansamblul Berlinez", Bertholt Brecht a pus în scenă propria sa piesă „Galileo Galilei". Va fi o piesă „directă" sau una „indirectă"?

Se pare că autorul celebrei „Mutter Courage und ihre Kinder" a lansat o formulă care are toate șansele de a deveni celebră: după părerea sa, există două fe-

furi de lucrări dramatice: „directe" și „indirecte". In ce constă această distincție? E o deosebire de conținut, de valoare, de mijloace artistice? Iată întrebări la care cele cîteva cuvinte însoțite de două sau trei exemplificări, pe care poetul german le-a pronunțat nu de mult, permit un răspuns destul de aproximativ. Să revenim însă la texte mai vechi.

„Singurul mijloc pentru a crea o imagine despre lume este acela de a contribui la însăși făurirea lumii noi", — *a spus Bertholt Brecht acum un an la Congresul cultural pe întreaga Germanie, de la Leipzig. Afirmația aceasta cuprinde soluția pe care un poet, dramaturg, regizor și director de teatru o indica în vederea ridicării artei dramatice pe o nouă treaptă artistică; ea este un protest împotriva spiritului nedecis care domnea într-o anumită măsură, în teatrul german în 1948, cînd Brecht, împreună cu soția sa, artista Helene Weigel, au pus bazele „Ansamblului Berlinez".* „Elementul poetic degenerase în declamatoriu, elementul artistic în artificios; factorul principal era excesul de superficialitate și falsul sentimentalism. In loc să fie un exemplu, teatrul era doar reprezentativ; în locul pasiunii stătea temperamentul", *a spus el în continuare. Desigur aceste cuvinte vizau, în primul rînd, mijloacele artistice ale scenei, dar, în același timp, dincolo de arta actorului, ele implicau o critică a substanței dramatice însăși.*

Fără îndoială, actorii colectivului condus de Bertholt Brecht sînt artiști apropiați de popor și direct angajați în problemele zilelor noastre. Printre ei se află: compozitorii Paul Dessau și Hans Eisler, cîntărețul poporului Ernst Busch, actorii Erwin Geschonneck, Anne Marie Hase, Therese Gieshe, Leonhard Stecken, Betty Loewen, Friedrich Gnas, Angelica Hurwics și alții.

Repertoriul lui Brecht nu este un repertoriu concludent pentru întrebările care au prilejuit nota aceasta. Pe lîngă propriile sale lucrări dramatice („Mutter Courage", „D-l Puntila și servitorul său Matti", „Armele doamnei Carrar", „Cercul de cretă caucazian", „Opera de trei parale") sau adaptări („Mama" după Gorki, „Maestrul de ceremonii" după Lenz) el cuprinde: „Bătălia de iarnă" de Johannes R. Becker, „Procesul Ioanei d'Arc" de Anna Seghers, „Blana de castor" și „Cocoșul roșu" de Gerhart Hauptmann, „Orologiul Kremlinului" de Pogodin, „Vassa Jeleznova" de Gorki, „Ulciorul sfărîmat" de Kleist, „Faust" de Goethe, „Don Juan" de Molière și altele.

Cum să înțelegem atunci dicotomia propusă de dramaturg în ceea ce privește clasificarea pieselor? După părerea lui Brecht, „Nekrasov" de Jean Paul Sartre este o piesă „directă", iar „Vrăjitoarele din Salem" de Arthur Miller este o piesă „indirectă". S-ar părea deci că diferențierea nu privește valoarea artistică a lucrărilor dramatice, ci modalitatea prin care acestea se adresează cititorului sau publicului. Deosebirea ar fi deci o problemă de metodologie artistică. In ultimă analiză, ea trebuie căutată în finalitatea piesei, în raportul scenă-spectator. „In „Vrăjitoarele din Salem", fiecare spectator găsește ceea ce el însuși pune în ea. Nimic nu e limpede", *a precizat Brecht. Asemenea piese „indirecte" nu-și ating scopul decît dacă sînt urmate de discuții între actori și public.* „Publicul din popor este dornic de asemenea discuții. Uneori, el merge chiar mai departe: ni s-a scris din diverse uzine, cerîndu-ni-se să alcătuim un fel de ghid explicativ pe care muncitorii să-l studieze înainte de a veni la spectacol". *Un publicist francez a insinuat că ar putea fi vorba aici de o recunoaștere a neputinței artei teatrale. Dar dramaturgul german a ripostat prompt:* „Nu. Oamenii vor să știe ceea ce li se va prezenta. Pe de altă parte, ei au conștiința necesității de a se educa, pentru a gusta din plin bucuriile teatrului".

In felul acesta, problema a revenit la cuvintele lui Brecht, pe care le-am citat la început. Distincția între piese „directe" și „indirecte" înseamnă distincția între un teatru în sensul „instituției morale" schilleriene, care să contribuie cu mijloace artistice imediate la formarea unui om nou, a unei noi societăți și un teatru a cărui eficacitate socială apare mediată de unele procese ulterioare.

Tematica piesei nu poate oare decide asupra situării ei în clasificarea lui Brecht? Se aplică această categorisire numai pieselor contemporane? Să înțelegem prin „directe" acele piese care pun și rezolvă lămurit problemele fundamentale ale timpului nostru? Lămuririle pe care dramaturgul german le-a dat în timpul repetițiilor cu „Galileo Galilei" — a cărei acțiune se petrece în secolul al XVII-lea — arată linia pe care autorul înțelege să rezolve raportul spectacol-public. De pildă, pentru unul dintre personaje (fiica lui Galilei), dramaturgul a indicat costumul simplu pe care l-a purtat Mutter Courage. „Dumneata ai 40 de ani, — *explica regizorul.* Ințelegi? Nu 22. Ți-ai sacrificat viața și tinerețea de dragul acestui om rău, pretențios, certăreț, care este tatăl dumitale. Ești obosită și ai renunțat de mult la orice cochetărie..." *Scena se petrece acasă la Galilei, unde acesta, prizonier al Inchiziției, părăsit de prieteni, pentru că și-ar fi renegat ideile, simte că-și va pierde*

vederea în curînd, dar, cu toate acestea, își redactează în ascuns însemnările științifice destinate omenirii întregi.

Intenția acestor rînduri n-a fost de a da un răspuns categoric, ci numai de a ridica o problemă care are șanse de a fi dezbătută mai pe larg. Un răspuns original și concret va fi dat de dramaturgul însuși, odată cu premiera piesei „Galileo Galilei". Prin umanismul profund care-l ridică pe Galilei deasupra condițiilor vitrege în care se zbate, prin optimismul care străbate situațiile tragice ale personajului, această lucrare dramatică a lui Brecht se înscrie între piesele așteptate cu un viu interes. Succesul ei, și mai ales succesul ei ca piesă „directă", ar putea face ca ghilimelele de mai sus să dispară, iar formula dicotomică a lui Brecht să devină o clasificare curentă.

Ștefan POPA

Jean Paul Sartre despre situația teatrului și dramaturgiei franceze

Cunoscutul scriitor francez Jean Paul Sartre a fost nu de mult oaspetele Moscovei. După vizita întreprinsă în R. P. Chineză, scriitorul francez, în drum spre patrie, s-a oprit și în Uniunea Sovietică unde a luat contact cu fruntașii vieții culturale din Moscova.

Cu acest prilej, un corespondent al revistei sovietice „Teatr" l-a solicitat pe J. P. Sartre să răspundă cîtorva întrebări privind situația dramaturgiei și teatrului francez contemporan.

In răspunsurile sale, scriitorul francez a făcut o cuprinzătoare caracterizare a actualei etape de dezvoltare a mișcării teatrale din Franța și, legată de ea, a dramaturgiei franceze. Jean Paul Sartre a relevat cîteva din problemele fundamentale ale teatrului francez, legînd rezolvarea lor de posibilitatea depășirii actualului moment de criză din viața teatrului care, după cum a precizat scriitorul, nu este determinat „de concurența între teatru și cinematograf. Dacă teatrul francez trece acum, atît pe plan artistic cît și pe plan comercial, prin cea mai grea criză din existența sa, aceasta se datorește dependenței sale prea strînse de structura burgheză a societății noastre".

Jean Paul Sartre a subliniat că contradicțiile teatrului francez, generînd și criza sa, rezidă în „însăși structura artei dramatice care cere ca aceasta să se adreseze tuturor, pe cînd ea aparține de fapt numai unora".

După cum precizează scriitorul francez, publicul spectator al teatrelor pariziene se reduce la un număr de 200 000—300 000 de oameni, în cea mai mare parte reprezentanți ai marii burghezii franceze. Acest public își impune gusturile și preferințele, transformînd arta dramatică într-o simplă sursă de plăcere. De aceea, a subliniat J. P. Sartre: „teatrul nostru trebuie fie să dispară, fie să se supună unor transformări", *precizînd că* „reforma teatrului dramatic solicită o schimbare a spectatorului, iar această schimbare impune promovarea unei noi politici teatrale".

De altfel, problemei spectatorului, J. P. Sartre îi acordă o importanță primordială, considerînd-o cheie în depășirea etapei de criză: „Principalul este să găsim spectatorul. Toate celelalte probleme sînt secundare în raport cu aceasta, care este esențială".

Criza teatrului francez oglindește și determină criza dramaturgiei. Schimbarea politicii teatrale va impune o modificare de structură a dramaturgiei, astăzi condiționată de gusturile spectatorului burghez, care vădește o predilecție accentuată pentru lucrările dramatice de tip pirandellian sau anouilhian. „Dramaturgii francezi au obosit să se adreseze unor oameni care nu-i ascultă", *spune J. P. Sartre.* „Ei visează la o întoarcere a teatrului la obiectivele lui inițiale: să vorbească unor cercuri largi de oameni, despre frămîntările și năzuințele lor". *Scriitorul francez a relevat faptul că mulți dintre dramaturgii noi* „vorbesc mult și des despre izolarea micului burghez, despre absurditatea existenței sale — singura critică a structurii noastre sociale, posibilă în prezența spectatorului burghez".

O puternică influență exercită în ultimii doi ani, asupra dramaturgiei și teatrului francez, teatrul lui Bertholt Brecht. In mod special, a precizat Jean Paul Sartre, Teatrul Popular al lui Jean Vilar și tot grupul de dramaturgi și critici reunit în jurul lui, au găsit în arta lui Brecht: „o nouă și expresivă metodă de a rezolva problemele sociale în teatru".

In cursul interviului, J. P. Sartre s-a oprit în special asupra activității Teatrului Popular al lui Jean Vilar și a „Centrelor de artă dramatică", care ființează din 1947 în provincie (teatre de turnee), relevînd necontenita lor strădanie pentru stabilirea unei punți de legătură între scenă și masele largi de spectatori.

In încheierea discuției sale cu corespondentul revistei „Teatr", J. P. Sartre, referindu-se la succesul repurtat de dramaturgia cehoviană în Franța, a remarcat: „...eroii săi *(ai lui Cehov)* care se sting încet, frămîntările lor, sentimentul neputinței care îi încearcă, dar în același timp

firava speranță intr-o lume mai bună care pîlpiie în inimile lor, găsesc un adînc ecou în Franța contemporană. Și noi ne simțim cîteodată legați de mîini și de picioare, aproape neputincioși, și nouă ni se pare că înaintea noastră se deschide un viitor mai bun și mai luminos".

Știri din . . .

U.R.S.S.

◆ Teatrele din Moscova și Leningrad au pășit pragul anului 1956, preocupate de îmbogățirea repertoriului cu cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei sovietice și străine, contemporane sau clasice.

Firește, atenția teatrelor s-a îndreptat în primul rînd spre dramaturgia sovietică, prezentă în noul repertoriu al teatrelor, atît prin reluări cît și prin lucrări care vor vedea pentru prima oară lumina rampei. Putem cita astfel: piesa lui A. Sofronov „Banii" (Teatrul Academic Mic); „Caleașca de aur" de L. Leonov și „Prietenul uitat" de A. Salinski (Teatrul Academic de Artă „M. Gorki"); „Ei își continuă drumul" de V. Lavrentiev și „Intîlnirea" de N. Nikitin (Teatrul Mossoviet); „Duminică în zi de luni" de V. Dihovcin și M. Slobodski (Teatrul de Satiră); „Tată și fiu" de L. Tirina și „Soldații" de B. Bodrov (Teatrul Armatei Sovietice); „Pentru totdeauna" de B. Belobrodov și „A doua răsuflare" de A. Kron (Teatrul „Pușkin", Leningrad), sau „Inimi îndărătnice" de V. Liubinski (Teatrul Țigănesc „Romen").

Alături de lucrările dramaturgilor sovietici, în repertoriul noului an figurează și un număr important de piese ale dramaturgiei străine. Satira lui Jean Paul Sartre: „Nekrasov" se repetă la Teatrul de Satiră din Moscova și la Teatrul Lensoviet (Leningrad); Teatrul Armatei Sovietice, Teatrul Academic „M. Gorki" și Teatrul Academic „Pușkin" din Leningrad au reținut două lucrări ale dramaturgiei progresiste americane; piesa „Generalul Washington" de Howard Fast va fi montată pe scena Teatrului Armatei Sovietice, în timp ce piesa scriitoarei Lilian Helman „Cînd cad frunzele în grădină" va fi pusă în scenă de Teatrul Academic „M. Gorki" din Moscova și Teatrul Academic „Pușkin" din Leningrad. Un spectacol care va trezi fără îndoială interesul spectatorilor sovietici se află în curs de pregătire la Teatrul Comsomolului Leninist. Este vorba de o dramatizare aparținînd lui V. Vinicov și I. Osnos, după cunoscuta epopee dramatică indiană a lui Șudrac „Căruța de argilă". Noul spectacol va fi intitulat „Floarea de lotus".

Spectatorii din Leningrad vor avea prilejul să facă cunoștință cu piesa scriitorului progresist italian Eduardo de Filippo: „Minciuna are picioare scurte" și cu comedia dramaturgului progresist spaniol Alehandro Casona, emigrat actualmente în Argentina: „Arborii mor fără să cadă".

Ambele spectacole vor fi montate pe scena Teatrului Lensoviet.

Un loc important în noul repertoriu teatral îi revine și dramaturgiei clasice ruse și universale. Astfel, vom întîlni pe afișul teatral o dramatizare după „Un cuib de nobili" de I. Turgheniev (Teatrul Academic de Artă „M. Gorki"), „Boris Godunov" de A. Pușkin (Teatrul Vahtangov), o dramatizare după „Foma Gordeev" de M. Gorki (Teatrul Vahtangov), „Spaniolii" de Lermontov (Teatrul de Dramă și Comedie), „Doctor în filozofie" și „Răposatul" de scriitorul sîrb B. Nusici (Teatrul Academic Mic și Teatrul de Dramă), „Maria Stuart" de F. Schiller (Teatrul Academic „M. Gorki"), „Mariana Pineda" de Garcia Lorca (Teatrul Țigănesc „Romen").

In mod special, trebuie relevată bogata prezență a dramaturgiei shakespeariene. In cursul anului 1956 vor fi puse în scenă: tragedia „Macbeth" (Teatrul Academic Mic), „Richard al III-lea" (Teatrul „Ermolova"), „Regele Lear" (Teatrul Transporturilor), „Poveste de iarnă" (Teatrul Academic „M. Gorki"), „Nevestele vesele din Windsor" (Mossoviet), „Cum vă place" (Lensoviet).

Aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Bernard Shaw va fi marcată de Teatrul Armatei Sovietice și Teatrul de Satiră din Moscova prin prezentarea comediei „Profesiunea doamnei Warren".

Anglia

◆ *Un deosebit succes de public înregistrează spectacolele Teatrului „Unity" din Londra cu piesa lui Leonard Peck, „In umbra svasticii".*

Pentru păturile largi ale populației londoneze, piesa lui Leonard Peck oferă o nouă posibilitate de cunoaștere și de protest împotriva politicii care a dus la semnarea acordurilor de la Londra și Paris, posibilitate pe care, de altfel, spectatorii o folosesc din plin, umplînd seară de seară sala teatrului.

„In umbra svasticii" cunoaște aceeași

afluență de spectatori și la Merssayside (Lancashire) cît și la Manchester.

◆ In cursul lunilor ianuarie, februarie și martie, Teatrul „Unity" a prezentat publicului londonez comedia „Nekrasov" a lui Jean Paul Sartre.

◆ *Din repertoriul actual al teatrelor britanice, cuprinzînd în cea mai mare măsură diverse piese de o dubioasă valoare, menite să asigure doar succcesul financiar al respectivelor companii teatrale, desprindem două spectacole care prin ținuta lor artistică se impun atenției spectatorilor britanici : „Hamlet" pe scena Teatrului Phoenix și „Henric al V-lea" la Teatrul Old Vic.*

◆ „Theatre Workshop" este numele unei grupări teatrale progresiste, înființate în 1945 de regizoarea Joan Littlewood și scriitorul Ewan McColl. *„Vrem să facem un teatru al cuvîntului viu, un teatru ce va vorbi la fel de curajos despre societate cum au făcut-o Ben Jonson și Aristofan"*, — se spune în manifestul programatic al grupului.

Inceputurile activității acestui ansamblu au avut loc în regiunile miniere din nordul Angliei. Prima piesă prezentată de „Theatre Workshop" a fost „Doctorul fără voie" de Molière, după care au urmat „Dom Perlimpin" de F. Garcia Lorca și „Uraniu 235" de McColl, puternic act de acuzare împotriva celor care vor să folosească energia atomică în scopuri războinice. Succesul repurtat de această piesă a determinat teatrul să întreprindă cu ea un turneu prin toate regiunile Angliei.

In repertoriu au mai fost incluse piese de Cehov și Shakespeare. In 1949, „Theatre Workshop" a efectuat un lung turneu în Cehoslovacia, apoi în Suedia și Norvegia. In țările scandinave ansamblul s-a bucurat de un succes atît de neobișnuit, încît Teatrul Național din Stockholm l-a invitat să revină în Suedia și în cursul anului următor. Turneul scandinav și apoi participarea la al doilea Festival de Artă Dramatică de la Paris cu „Volpone" de Ben Jonson și cu piesa unui autor elisabetian anonim, intitulată „Arden of Faversham", au adus grupării o celebritate mondială, ceea ce nu o împiedică însă să se lovească de greutăți materiale tot mai mari în propria ei țară. Astfel, pentru a strînge banii necesari montării unor piese de Aristofan, membrii grupării au lucrat, în vara anului trecut, la diferite munci agricole, în calitate de simpli muncitori. Greutățile întîmpinate n-au avut însă darul să-i descurajeze pe actorii englezi. Regizoarea J. Littlewood, deși a primit oferte ispititoare de la marele teatru „Old Vic" din Londra și de la Warner Bross-Hollywood, a refuzat să părăsească locul de cinste pe care-l ocupă pe frontul teatrului progresist englez.

R.P. Chineză

◆ *Străvechile cronici chinezești consemnează existența teatrului de păpuși încă de acum 2 000 de ani. În țesătura migăloasă, subtilă și nuanțată a legendelor chinezești, păpușile-actori apar cînd ca salvatoare ale unor cetăți asediate, înduplecînd prin farmecul și grația dansului lor căpeteniile vrăjmașe — de pildă, sub dinastia Han, în anii 233—226 î.e.n. — cînd ca sfetnici înțelepți sau trădători perfizi ai împăraților, cînd — și lucrul este semnificativ pentru vechimea și continuitatea tradiției satirice a acestui gen de artă — ca hîtri care biciuiesc și ridiculizează moravurile și năravurile vremii. Cronicile vorbesc chiar despre păpuși acționate cu ajutorul apei, al focului, procedee al căror secret aproape că s-a pierdut, păpușarii chinezi mînuindu-și astăzi „actorii" cu ajutorul sforilor, baghetelor de bambus sau al degetelor. Vechimea și răspîndirea teatrului de păpuși explică și influența puternică pe care acesta a exercitat-o asupra artei teatrale chineze, în general ; într-adevăr, grima actorilor (mai ales în trecut), caracteristică prin aplicarea unor culori vii, prin marcarea trăsăturilor și prin trecerile pronunțate de la o culoare la alta, ca și mișcările sacadate, puțin dezarticulate parcă, ale interpreților spectacolelor muzicale, vădesc similitudini clare cu teatrul de păpuși.*

Guvernul Republicii Populare Chineze acordă tot sprijinul material și organizatoric acestui gen de artă, foarte răspîndit și iubit în China. În prezent, există în țară mai bine de 2 000 de ansambluri de teatru de păpuși și de umbre, bine utilate, cu sedii permanente și care întreprind periodic lungi turnee prin orașele și satele Chinei. Repertoriul include piese vechi și contemporane, însoțite de acompaniament muzical, preferința publicului mergînd spre lucrările cu subiect istoric sau satiric. Printre cei mai iscusiți mînuitori de păpuși trebuie citați Li Hai-siuau, din provincia Hunan, care folosește baghete de bambus, și Ian Sen, care-și îmbracă păpușile pe degete. Anul trecut, la Festivalul teatrului de păpuși și de umbre, care a avut loc la Pekin, sub egida Ministerului Culturii, au fost prezentate 55 de spectacole diferite și a fost organizată o expoziție unde vizitatorii au putut vedea, printre cele 200 de exponate, piese de mare valoare, ca pă-

pușile de piele din provincia Șandun, cu o vechime de 300 de ani.

În prezent, teatrul de păpuși din China a pășit într-o nouă fază de dezvoltare. Spectacolele prezentate de trupa lui S. Obrazțov, marele maestru sovietic al genului, și de artiștii cehi Iarmila Maierova și Irzi Filipi, cu prilejul recentelor lor călătorii în China, au sugerat artiștilor chinezi teme și soluții noi. Astăzi, teatrul de păpuși din China se străduiește să îmbine realizările și spiritul vremilor de adinci prefaceri pe care le trăiește țara, cu vechile tradiții naționale, originale, ale acestui gen de artă.

Franța

◆ Consecvent tradițiilor de popularizare a dramaturgiei ruse și sovietice, teatrul „l'Oeuvre", condus de regizorul și actorul Sașa Pitoëff, după ce a prezentat cu deosebit succes în cadrul actualei stagiuni „Livada cu vișini" și „Trei surori" de A. P. Cehov, a înscris în repertoriul său „Azilul de noapte" de M. Gorki. Jucată în decursul timpului de cîteva ori la Paris (prima prezentare a avut loc în anul 1905 în regia lui Lugné Poe cu Eleonora Duse în rolul Vasilisei), capodopera lui Gorki a marcat tot atîtea succese, datorită bogatei sale problematici sociale.

In cursul repetițiilor cu piesa lui M. Gorki, Sașa Pitoëff, regizorul spectacolului și interpretul Baronului, a regăsit însemnările tatălui său, Georges Pitoëff, cu privire la montarea „Azilului de noapte". Este interesant de menționat că lui Georges Pitoëff i se datorează punerea în scenă a lucrării lui Gorki la „Comédie des Champs Elysées" în anul 1922. După cum a declarat Sașa Pitoëff, concepția sa asupra spectacolului prezenta multe similitudini cu aceea a tatălui său, ceea ce i-a întărit, între altele, convingerea că se află pe drumul unei juste rezolvări scenice a piesei.

◆ *In luna iulie a.c. se va desfășura la Paris sesiunea lărgită a Biroului Executiv al Comitetului pentru organizarea Federației Internaționale pentru Studii Teatrale. În anul 1957, se proiectează organizarea unei conferințe internaționale pentru studii teatrale, cu prilejul căreia va avea loc constituirea Federației Internaționale pentru Studii Teatrale.*

R.P.F. Iugoslavia

◆ *Muzeul teatrului din Belgrad a editat de curînd cartea „Teatrul din Iugoslavia". Autorul ei, Slavko Batușici, profesor la Academia de Teatru din Zagreb, prezintă succint principalele etape ale evoluției mișcării teatrale în Iugoslavia, insistînd, în capitolele finale, asupra actualei perioade de dezvoltare a teatrului iugoslav.*

◆ Pentru a stimula dezvoltarea dramaturgiei originale în Iugoslavia, s-a hotărît organizarea anuală a unui festival al dramei iugoslave. Festivalul se va desfășura în incinta unui străvechi castel din orașul Luca (Serbia).

Italia

◆ „Piccolo Teatro" din Milano, al cărui director și animator este Paolo Grassi, desfășoară o activitate intensă, foarte asemănătoare cu aceea a cunoscutului ansamblu francez al Teatrului Național Popular, de sub conducerea lui Jean Vilar. Gruparea din Milano se deplasează în fabrici, în școli, dă reprezentații în aer liber, în cartierele periferice cu populație nevoiașă, străduindu-se să strîngă legăturile cu marele public și să dea maselor de oameni ai muncii posibilitatea de a asista cît mai des la spectacole de teatru cu un bogat conținut de idei și de un nivel artistic înalt. „Piccolo Teatro" are și un sediu permanent; sala are o capacitate de 600 de locuri, iar în foaier spectatorii pot cumpăra la prețuri accesibile ediții îngrijite ale pieselor din repertoriul teatrului, însoțite de studii introductive și comentarii documentate. Teatrul are ateliere proprii și o școală de teatru, mimică și dans, unde se formează cadrele tinere ale acestui ansamblu omogen.

Printre cele mai recente înscenări care au repurtat un deosebit succes, figurează „Livada cu vișini" de A. P. Cehov și „Casa Bernardei Alba" de Lorca. Prin întreaga sa activitate, „Piccolo Teatro" încearcă să umple un gol puternic resimțit în viața artistică a Italiei, creînd prin exemplul său o adevărată mișcare teatrală: „Piccoli Teatri" au luat ființă astăzi și la Roma, Bologna și Genova.

◆ *Italia este o țară în care tradițiile teatrului popular au cunoscut, la răstimpuri aproape regulate, înviorări menite să le mențină mereu proaspete, mereu vii. Fără să opereze schimbări de substanță, aceste înviorări aduc totuși elemente noi, care ușurează plasarea clasicelor măști în actualitate, în condițiile momentului istoric dat. Așa s-a întîmplat cu* Pulcinella, *tradiționala figură napolitană a* commediei dell'arte, *care în secolul trecut a transmis întreaga sa zestre de trăsături și de fantezie lui* Don Felice Sciosciamocca, *personaj creat și jucat după cele mai bune re-*

guli ale tradiției de Eduardo Scarpetta, actor și autor dramatic în dialect napolitan.

Ca și Pulcinella, *nepotul ei* Sciosciamocca *(un fel de Tîndală) nu e un tip fix, o mască rigidă, ci mai degrabă expresia tipică, la modul comediei, a stărilor de suflet, a aspirațiilor și mizeriei poporului din Napoli. Personajul s-a bucurat de o popularitate imensă nu numai în orașul de baștină, ci în toată Italia.*

Eduardo Scarpetta a murit în 1925, lăsînd peste o sută de comedii originale și prelucrări, majoritatea avînd în centru pe Sciosciamocca. *Odată cu autorul, era amenințat să fie dat uitării și popularul său personaj. Iată însă că Eduardo de Filippo, autor și actor contemporan — după marele succes înregistrat în toamna trecută cu comedia sa originală* Bene mio e core mio *(Comoara mea, sufletul meu) — s-a decis să redea lui* Sciosciamocca *vechea lui strălucire. Talentatul om de teatru napolitan a înființat de curînd compania* Scarpettiana, *care va monta exclusiv repertoriul lui Scarpetta, adaptîndu-l la condițiile zilelor noastre și subliniindu-i actualitatea tematică. (Inceputul a și fost făcut cu* A'Nanassa, *în care cunoscuta actriță de film Carla del Poggio a repurtat un deosebit succes de public.)*

De acum înainte, seară de seară, Sciosciamocca *cel hazliu și trist își va retrăi pățaniile, poate pe scena aceluiași teatru* San Carlino *din Napoli, unde a prins viață pentru prima oară, spre sfîrșitul veacului trecut.*

Eduardo Scarpetta — Eduardo de Filippo: doi mari cultivatori ai tradițiilor teatrului italian, prin care chipul Pulcinellei, *creație a geniului popular, și-a reafirmat nemurirea!*

R.P. Polonă

◆ Atenția teatrelor din Varșovia se îndreaptă în primul rînd spre dramaturgia originală clasică și contemporană, prezentă în repertoriul actualei stagiuni prin „Dziadi" de Mickiewicz, la Teatrul Polon, sau cunoscuta piesă „Nunta", aparținînd lui Wyspianski, marele poet și pictor polonez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la Teatrul „Casei Armatei Polone" din Palatul Științei și Culturii „I. V. Stalin" din Varșovia.

Scrisă în condițiile unei Polonii înrobite, „Nunta" dezbate una din cele mai arzătoare probleme ale realității secolului XIX: lupta pentru eliberarea Poloniei. Dăruind acestei teme unul din cele mai frumoase poeme dramatice ale literaturii polone, Wyspianski a condamnat, în același timp, pasivitatea și filozofia renunțării, care, poetizînd moartea, paralizează orice avînt spre luptă.

◆ *De atenția deosebită a presei și publicului spectator, se bucură noua piesă a dramaturgului Jerszy Lutowski, „O gardă grea", prezentată de Teatrul Național. Atacînd o temă de pregnantă actualitate, Litowski centrează conflictul pe reabilitarea acelora care, înainte refractari înțelegerii noii orînduiri politice și sociale a Poloniei, și-au însușit astăzi, cadența de viață și modul de a gîndi al marii mase a populației.*

◆ Teatrul Armatei Polone s-a adresat dramaturgiei sovietice montînd „Tragedia optimistă" de V. Vișnevski, în timp ce Teatrul Ateneum prezintă piesa „Neapole, orașul milionarilor" a dramaturgului progresist italian Eduardo de Filippo.

◆ În cadrul actualei stagiuni în Varșovia a luat ființă Teatrul de Satiră. Înfăptuit pe calea contopirii a două ansambluri: „Sirena" și „Teatrul Satiricilor", noul colectiv s-a impus atenției spectatorilor polonezi prin varietatea programelor oferite, prin actualitatea tematicii și prin calitatea artistică a spectacolelor prezentate.

Spectacolele Teatrului de Satiră îmbrățișează specii dramatice variate: comedii, vodeviluri, comedii muzicale și programe de estradă — toate însă, cu un bogat conținut satiric, ancorat în realitate.

Mînuind cu abilitate arma satirei, atenția teatrului se îndreaptă spre combaterea aspectelor negative din cele mai diverse domenii. Astfel, una din scenetele prezentate combate tendințele de șablonizare ale filmelor inspirate din viața satului.

Scena se desfășoară într-un cadru fix, reprezentînd limitele ecranului cinematografic. În fața spectatorilor apar toate personajele, figurînd în astfel de filme: chiaburul cu o bombă în mînă, fiica țăranului sărac căreia îi dă tîrcoale feciorul chiaburului, mijlocașul care oscilează între interesele țăranului sărac și cele ale chiaburului etc.

O altă scenetă satirizează superficialitatea manifestată în mediul actoricesc. Scena teatrului cuprinde două scene, mai mici, între care aleargă actorii, grăbiți să-și joace rolul într-unul din spectacole și să apuce la timp și pe cel de al doilea...

Fiecare din spectacolele Teatrului de Satiră este vizionat în medie de 150.000 de spectatori și aceasta constituie o dovadă grăitoare a interesului pe care teatrul îl trezește în rîndurile publicului polonez.

Succesul repurtat de colectivul artistic al teatrului cu prilejul turneului întreprins la Praga și Bratislava, căldura și interesul

cu care spectatorii cehoslovaci au îmbrățișat fiecare din programele prezentate, au determinat înființarea unor teatre de satiră asemănătoare și în R. Cehoslovacă.

Japonia

◆ *O cît de sumară cercetare a repertoriului teatrelor japoneze ne permite să desprindem preferința marcată a spectatorilor, în afara pieselor* kabuki *— provenite nemijlocit din creația dramatică populară —, pentru lucrările dramaturgiei contemporane, abordind problemele realității.*

Străduindu-se să zugrăvească viața anonimă și chinuită a milioanelor de japonezi, dramaturgii nu pot, de multe ori, totuși depăși limitele inerente orizontului lor; ei se mărginesc, în bună parte, să consemneze aspectele urîte ale vieții, fără a putea contura însă căile certe pentru înlăturarea lor. De aici, sentimentul de profundă dezamăgire și dezorientare pe care-l degajă operele lor, în care totuși pîlpîie, sfielnic și stîngaci, efortul pentru aflarea unor noi soluții de viață.

Iată, spre exemplu, piesa „Roata se învîrtește" de Cikoo Tanaka, — interpretată de ansamblul Teatrului „Haiyu-za" din Tokio, în regia autorului — care reflectă tragedia tineretului japonez nevoit să-și prostitueze trupul și mintea ca să poată subzista și pentru care căsătoria reprezintă un ideal irealizabil; iată, de asemenea, piesa „Sanșan și Rie" de același autor, în aceeași interpretare și regie, care consemnează eforturile zadarnice ale unor actori de a birui dificultățile materiale și de a înjgheba o grupare dramatică experimentală, care să facă artă pentru popor. Inspirată din aceeași lume a actorilor, „Mere necoapte" de Osuke Aki, interpretată de ansamblul Togi în regia autorului, tratează mai direct și mai viguros decît „Sanșan și Rie", aceeași problemă a generației tinere de actori, care nu se poate consacra artei decît cu prețul unor jertfe și umilințe cumplite.

Deosebit de interesantă arată a fi, prin fermitatea cu care autorul jalonează posibilitățile de rezolvare a stărilor existente, piesa „O noapte de furtună" de Kiici Ohași. Acțiunea ei se petrece în perioada imediat următoare semnării armistițiului. Un tren cu marfă destinat forțelor de ocupație a deraiat. Procurorului însărcinat cu soluționarea cazului i se impune, de către autoritățile de ocupație, să „descopere vinovatul" sugerindu-i-se să-l caute printre conducătorii muncitorilor de la calea ferată, care cu puțin înainte declaraseră grevă în vederea dobîndirii unor condiții mai umane de viață și de muncă. Fiica procurorului, revoltată de nedreptatea ce se va comite cu participarea tatălui ei, părăsește casa părintească plecind pe o noapte furtunoasă, să caute „adevărul" alături de muncitorii greviști. Zguduit, tatăl ei pornește prin noapte pe urmele ei și acest final întruchipează comuniunea dintre cele două generații, în căutarea unui drum nou în viață. Spectacolul a fost interpretat de trupa Seihai din Tokio.

Norvegia

◆ Comemorarea a 50 de ani de la moartea lui H. Ibsen (mai 1956) va fi marcată de teatrele norvegiene printr-o serie de spectacole festive cu piese aparținînd dramaturgiei ibseniene.

Primul dintre aceste spectacole a avut loc de curînd pe scena Teatrului Național din Oslo cu piesa „Peer Gynt".

◆ *După „Livada cu vișini" de A. Cehov, montată cu doi ani în urmă, Teatrul Norvegian din Oslo s-a adresat din nou dramaturgiei cehoviene punînd în scenă piesa „Trei surori", în regia lui Aino Kalima. La baza spectacolului se află bogata tradiție a M.H.A.T.-ului în ceea ce privește dezvăluirea esenței caracterologice a personajelor, a esenței protestului pasiv al celor trei surori împotriva mediului înconjurător.*

Noua premieră marchează pentru teatrul norvegian un important pas înainte pe calea aprofundării moștenirii dramatice a marelui scriitor clasic rus.

R.P. Ungară

◆ La Budapesta se reprezintă „Gheorghe Doja" de Illyés Gyula la Teatrul Național, „Păsări călătoare" de Forgách la Teatrul József Attila și „Septembrie" de Szabó Pál la Teatrul Madách, toate trei aparținînd dramaturgiei maghiare contemporane.

◆ *Din dramaturgia străină sînt prezente în repertoriul actual al teatrelor: „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin la Teatrul Madăch, „Nekrasov" de J. P. Sartre la Teatrul Katona József, „Topaze" de M. Achard la Teatrul Armatei Populare.*

◆ Dramaturgia clasică ocupă la rîndul ei un loc important în actuala stagiune. Alături de „Trei valeți săraci" de Bábay-Budai, la Teatrul Petőfi, sau „Bánk bán" de Katona József, la Teatrul Național, mai pot fi văzute spectacolele „Pescărușul" de A. P. Cehov și „Sfînta Ioana" de Bernard Shaw (Teatrul Armatei Populare),

„Romeo și Julieta", „Comedia erorilor" și „Richard al III-lea" de Shakespeare, „Intrigă și iubire" de F. Schiller, „Școala femeilor" de Molière (Teatrul Național), „Paharul cu apă" de Scribe (Studioul Madách) și „Cezar și Cleopatra" de B. Shaw (Teatrul Madách).

◆ Teatrul Déryné din Miskolc pregătește premiera tragediei *Antigona* de Sofocle, sub direcția tînărului regizor Kázimir Károly, cu Zolnay Zuzsa și Györfy György în rolurile principale.

„Pornim la lucru — a declarat regizorul Kázimir — *avînd conștiința că reprezentarea tragediei grecești necesită o mare puritate a dicțiunii și a mișcării scenice și că, astfel, montarea acestui spectacol va contribui simțitor la dezvoltarea artistică a colectivului nostru. Pe de altă parte vom depune toate eforturile pentru a-l face pe spectatorul contemporan să înțeleagă măreția lui Sofocle."*

Brazilia

◆ *Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea dramaturgului brazilian Artur Azevedo, un grup de actori brazilieni sub conducerea regizorului Sadi Cabrala au pregătit un spectacol cu piesa „O Mambembe" de A. Azevedo.*

◆ Teatrul Mariei della Costa din Sao-Paolo a prezentat un interesant spectacol cu piesa lui Goldoni „Hangița".

Spectacolul Teatrului Mariei della Costa a însemnat o negare a vechilor concepții regizorale asupra dramaturgiei lui Goldoni care, în lumina acestora, era considerată o „comedia dell'arte". Noua versiune scenică a „Hangiței" lui C. Goldoni poate fi socotită drept prima încercare, în Brazilia, de a imprima piesei o notă realistă.

Tot Teatrului Mariei della Costa i se datorește și inițiativa înființării unei secții speciale pentru copii. Activitatea desfășurată de noua secție, cît și succesele obținute în rîndurile tinerilor spectatori au determinat un alt grup de oameni de teatru, în frunte cu *Georgi Cezar* și *Maria Lins* să închege un ansamblu teatral pentru copii. In vederea constituirii unui repertoriu permanent, noul colectiv teatral a recurs la tezaurul folcloristic, prelucrînd șase piese care prin tematica lor contribuie la combaterea prejudecăților din mentalitatea copiilor brazilieni.

Chile

◆ La Santiago își desfășoară activitatea unul din cele mai bune teatre din Chile și în orice caz cel mai viu, cel mai atent față de fenomenul artei dramatice : *Teatrul Experimental al Universității din Chile.* Lucrul acesta apare în mod evident pentru oricine răsfoiește presa chiliană, care — deși zgîrcită în analiza spectacolelor — consemnează cu regularitate multiplele manifestări și inițiative ale formației universitare.

Teatrul și-a deschis stagiunea, obținînd un mare succes, cu piesa istorică *Fuerte Bulnes* a tinerei scriitoare Maria Asuncion Requena, în care se evocă momente ale revoluției chiliene din 1830, legate de figura președintelui Manuel Bulnes. După un lung șir de reprezentații cu această piesă autohtonă, conducerea teatrului s-a orientat spre tragedia greacă, alegînd *Troianele* lui Euripide. Interpretarea clasicei tragedii a fost încredințată elevilor de la *Școala de teatru* a *Experimentalului „U"*.

Experimentalul „U" a mai organizat la sfîrșitul anului trecut un *Festival al teatrului chilian,* la care au participat aproape toate teatrele și grupările dramatice din țară. Repertoriul : exclusiv piese de scriitori autohtoni.

Indonezia

◆ La Djakarta s-a înființat un institut de învățămînt artistic. Este un eveniment de o deosebită semnificație pentru viața culturală a Indoneziei. Deși cu o veche tradiție teatrală, Indonezia nu dispune de nici un teatru stabil ; activitatea teatrală poartă mai mult un caracter sporadic. „Academia Națională de Teatru", născută din inițiativa unui grup de tineri îndrăgostiți de arta teatrală, va pregăti cadre de actori și regizori, promotori ai unei activități teatrale organizate și permanente, pionieri ai teatrului indonezian de mîine.

Programa analitică a Academiei cuprinde un număr important de discipline printre care : arta actorului și regizorului, istoria teatrului și dramaturgiei, istoria literaturii și artei indoneziene, muzica, desenul și altele.

calendar



Acum 120 de ani (19 aprilie 1836) a avut loc pe scena Teatrului „Alexandru" din Petersburg, premiera nemuritoarei comedii a lui N. Gogol „REVIZORUL".

Puternică satiră a moravurilor funcționarilor din administrația imperială, piesa a repurtat un succes răsunător, trezind totodată protestele acelor care se recunoșteau în principalele ei personaje. De factură clasică, cu o intrigă strînsă și unitară, asemenea comediilor molierești, folosind „quiproquo"-ul inițial care sugerează desfășurarea ulterioară a acțiunii, comedia lui Gogol marchează începutul repertoriului consacrat picturii moravurilor și accentuarea criticii sociale în literatura rusă. Ea ilustrează concepția scriitorului despre rolul teatrului, considerat ca o „catedră, o lecție vie, în care, într-un rîs unanim, se dezvăluie viciul cunoscut, dar care se ascunde" îndărătul conduitei umane.

Reluată în același an pe scena „Teatrului Mic" din Moscova, comedia lui Gogol s-a bucurat de o distribuție, ce avea în frunte pe marele Scepkin în rolul primarului Anton Antonovici.

Datorită conținutului satiric și înaltei sale valori artistice, comedia „Revizorul" s-a impus curînd în repertoriul teatrului universal. Pentru prima oară în anul 1874, ea a fost prezentată publicului romînesc de către M. Pascaly, într-o prelucrare proprie. Ulterior, în timpul directoratului lui Pompiliu Eliade, a avut loc la 12 octombrie 1909, pe scena Teatrului Național din București, reprezentația „Revizorului", în regia lui Paul Gusty, pe baza unei bogate documentări obținute de la Teatrul Imperial din Petersburg și cu concursul marilor actori I. Brezeanu (A. Antonovici) și P. Liciu (Hlestakov).

Reprezentată în trecut, la variate intervale de timp, pe scena celor trei teatre naționale din țara noastră, comedia „Revizorul" face azi parte din repertoriul permanent al noului teatru romînesc.



La 23 martie s-au împlinit 65 ani de la moartea lui CEZAR BOLLIAC, luptător consecvent pentru emanciparea socială și națională, participant entuziast la revoluția de la 1848, partizan fervent al Unirii, poet, dramaturg și critic teatral, teoretician al artei puse în slujba ideilor progresiste și animator al teatrului romînesc.

Ziarist combativ („Poporul suveran". „Trompeta Carpaților", „Curiosul" etc.) Bolliac și-a formulat concepția estetică, umbrită de unele elemente utopice, în special în studiul „Poezia" (1846), subliniind rolul social al literaturii, concepută ca armă de luptă pentru crearea unei orînduiri superioare a societății („E timpul ca poezia să se ocupe să pue în mișcare toate materiile sale la o reformă totală de conștiință... prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate, în libertate și egalitate practică și actuală") (C. Bolliac, Despre literatură, pg. 75—76).

Pe linia ideologiei pașoptiste și a orientării cuprinse în programul „Decadei literare" (1840), Bolliac îmbină în multilaterala-i activitate, lupta pentru afirmarea unei dramaturgii originale, care să întărească încrederea în valorile culturii naționale, cu acțiunea de promovare a mișcării teatrale romînești. Consecvent acestor idei, scriitorul pune deschis problema caracterului popular al teatrului, protestînd împotriva tendinței de subordonare a

scenei romînești, spiritului cosmopolit al „aristocrației" („La D-na K. Ghica" în volumul : „Din poeziile lui C. Bolliac, 1843").

Zece ani mai tîrziu, el consemnează în „Trompeta Carpaților" (ian. 1853) condițiile în care a avut loc reprezentația de inaugurare a Teatrului Național din București, subliniind caracterul de afirmare națională al acestei manifestări — cu toată atmosfera de neliniște provocată de ostilitatea cercurilor oficiale.

Militînd pentru valorificarea literaturii dramatice originale și a teatrului național, Bolliac a arătat încă din 1836 (într-o scrisoare către C. Negruzzi) că propășirea mișcării teatrale e strîns legată de existența unei critici serioase, „de notorietate publică". Autor al primei drame originale („Matilda"), care a făcut parte din repertoriul Filarmonicii, și al tabloului : „Tăerea boierilor la M-rea Dealului" — pierdute în împrejurări ce dovedesc ostilitatea regimului politic față de cultura națională de la mijlocul secolului trecut —, Bolliac a contribuit, prin substanțiale cronici dramatice, la promovarea artei scenice naționale, apreciind activitatea lui Millo și Pascaly și punînd în lumină importanța studiului în munca de creație a rolului.

Patriot revoluționar, spirit progresist, antijunimist combativ, Bolliac rămîne una din cele mai luminoase figuri de luptător pe plan social și cultural ale secolului trecut.



De la prima reprezentație a piesei lui M. Sorbul „PATIMA ROȘIE" au trecut patru decenii. Dramă puternică, dezvăluind unele aspecte ale descompunerii morale a societății capitaliste în mediul tineretului universitar din preajma primului război mondial, „comedia tragică" a lui M. Sorbul a fost o piesă îndrăzneață, care a evitat tematica dulceagă a teatrului burghez, concretizată în triunghiul dragostei sau drama de alcov — și a adus în scenă conflictul unor pasiuni puternice, neîmblînzite.

Piesa a fost primită favorabil de critica teatrală și s-a impus în repertoriul dramaturgiei originale, fiind jucată atît în Capitală cît și la teatrele naționale din restul țării.

Distribuția rolurilor în premieră (8 martie 1916) a grupat un mănunchi de actori remarcabili : Elvira Popescu în rolul Tofanei, eroina pe care pasiunea neîmplinită o împinge la crimă și sinucidere ; I. Brezeanu în rolul cinicului Șbilț, I. Iancovescu în Rudi, R. Bulfinski în Castriș și Fany Rebreanu în Crina.

Succesul de la premieră a fost confirmat și de turneul făcut la Paris, unde piesa lui M. Sorbul a fost reprezentată la „Théâtre de l'Oeuvre", cu St. Mihalesco în rolul lui Șbilț și G. Storin în rolul lui Castriș — fiind apreciată elogios în critica dramatică a presei pariziene.

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, str. Brezoianu 23—25, Bucureești, c. 694

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Cal. Victoriei nr. 174 — București
Tel. 3 78 73

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ Nr. 2 — Str. Brezoianu, 23 — 25, București.


Lei 5